

Contaba con 10 años cuando vi por primera vez al Viejo Maestro. El primer pensamiento que tuve hacia él fue siniestro. Lo vi entrar con su expresión seria y su altura “Babelesca”, y me pareció ver al propio “*Barón Ashler*”, de la serie “*Mazinger Z*”, a la que yo era muy aficionado en aquellas edades. Hasta ese momento no sabía lo que era la música, más allá de la cinta que ponía mi padre en el coche. Recuerdo ver volar sus manos sobre el piano, como bichos que saltan de un lado a otro, pero yo seguía sin comprender nada. Aquello difería poco de algunas canciones de la cinta de mi padre, sólo que ahora parecía entrar en mi a través de zonas de mi cuerpo, que no eran exclusivamente los oídos. Nunca olvidaré esa sensación. Sentí una presión en el estómago, como una inquietud de querer saber más sobre todo aquello, del que quiere comprender pero ni siquiera se le ocurre cómo comenzar a hacerlo. Aquella fue mi primera clase de música. Para mí era algo “non grato”, como para muchos, creo; con el agravante de volver a un colegio, al que asistí, y del que no tenía un buen recuerdo. Sin embargo, aquella sensación consiguió abstraerme de ese entorno. De repente, se produjo el milagro. Se alzó una voz áspera y contundente “¡Nenicos, estas son las notas, DOOOO, REEEE, MIIII, FAAAA, SOOOOL, LAAAA, SIIII, DOOOOO..” mientras las tocaba al piano. Así nos tuvo cantando una y otra vez. Yo alucinaba, porque aquello me sonaba a música celestial. A partir de ahí comencé a comprender, y ese interés iba creciendo en progresión geométrica. Analizaba una y otra vez aquellos sonidos y los combinaba entre sí, descubriendo nuevas y hermosas melodías. Todas demasiado simples ahora, aunque para mi complejísimas y llenas de belleza en aquella época.

El maestro siempre nos deleitaba con alguna de sus melodías, interpretada al piano al finalizar el día. Yo solía quedarme con Joaquín Medina y algún otro, que disfrutaban con entusiasmo entrañable, mientras yo sólo callaba, sentado en una silla en la retaguardia, e intentaba seguir comprendiendo, pero aún era demasiado para mí. Escuchaba atentamente y me preguntaba cómo podía crearse algo así. Hoy, comprendo cuan hondo llegaron aquellas melodías a mi corazón, que ya son parte de mi, y de mi música. El maestro me dejó algo de él en aquellas tempranas veladas.

La música del “Viejo Maestro” en aquellos ensayos me sobrecogía. “Luz”, “Getsemaní”, “Un Recuerdo”, me parecían sublimes. Las tocábamos y re-tocábamos, y yo siempre descubría algo nuevo en ellas. Eran oscuras, densas, dramáticas y fúnebres, sobre todo fúnebres. También me lo parecían tanto o más “*La vieja*”, o “*La Célebre*” de Alfredo Santos, su padre. Escuchaba el llanto amargo de quien pierde a un ser querido, más allá del dolor, en procesión por el casco viejo de Jumilla. Todo contrastado con “*Miguelín Mateo*”, “*Recuerdos Jumillanos*”, o “*Las Mantillas*”, llenas de la luz y el color de nuestro pueblo. Don Julián puso música a una banda sonora, como yo ahora, pero lo suyo tiene más mérito, ha puesto música a una tierra, a Jumilla, ha dado alma a sus calles, a sus montes y sus campos. Jumilla suena a la música del Maestro. Esa música y la tierra forman una simbiosis que ya no tiene desunión posible. Es un todo, y es nuestro, que es lo más importante.

Un tiempo después, el Maestro comenzó a sentirse mal. Había que subirlo en una silla hasta el primer piso, donde tenía lugar el ensayo, y pronto dimitió de su labor como maestro de música y director de la banda. Entonces comencé a echarle de menos y a menudo iba a visitarle a su casa de la calle del Rico. A él le daba mucha alegría y tocaba alguna pieza

en un viejo piano, mientras me contaba alguna batallita de su azarosa vida. Estaba rodeado continuamente de montones de partituras. ¿Querría estar en sus últimos momentos arropado por su obra? Todas sus vivencias, como ángeles del recuerdo. Lo imaginaba viendo partituras aquí y allá, recordando cómo se sentía cuando compuso cada una de ellas, intentado recrear esas sensaciones, y rememorando las cosas que hicieron temblar su alma en cada uno de esos momentos.

Ahora, tengo la suerte y el privilegio de recuperar varias de sus obras fundamentalmente “*La Suite Santa Ana*”. Una obra hermosísima, llena de luz y color, y una riqueza armónica y melódica propia de los grandes compositores de los siglos XIX y XX como Falla o Turina. Don Julián, como todos le llamábamos, tenía un talento excepcional. Aprendió de los más grandes, y tuvo ocasión de triunfar por el mundo, pero tenía un gran problema: amaba Jumilla, y la vez, la odiaba por eso mismo. Por arrancarle un amor tan profundo que no le permitiera alejarse de ella. Le, dedicó su vida y su música.

Hoy tenemos su obra, legado de un alma del altiplano, “*los Gerifaltes*”, “*La Moza de la Dehesilla*”, “*Escenas Gitanas*”, “*Farruca*”..., y gracias a su nieto, Eugenio Santos, ahora podremos conocer su obra más sinfónica: “*El Romance Brujo*”, “*Suite Santa Ana*”..., todas llenas de vida, y todas tan necesarias para comprender a un hombre que nos regaló su genio. A él debemos parte de nuestra identidad.







LA OBRA PIANISTICA

Por Pilar y Pedro Valero Abril



En la obra pianística de Julián Santos convergen los aspectos esenciales de su producción musical, condensados en un corpus de obras que, pese a su gran originalidad y belleza, permanecen todavía hoy poco conocidas, en su mayor parte, del gran público. En ellas encontramos, en estado embrionario, tipos de elaboración rítmica, colores armónicos, texturas, etc., que luego desarrollará con mayor riqueza tímbrica en su música sinfónica y escénica.

Julián Santos fue él mismo un excelente pianista, hijo de un pianista reconocido. Desde temprano vio en este instrumento un modo natural de expresión que le acompañaría durante toda su vida. Tocaba habitualmente en público (abordando obras de gran calado del repertorio romántico), y daba rienda suelta a su imaginación a través de la improvisación, aspecto muy importante en su música. En ella mostraba un enorme ingenio para crear temas nuevos y una gran capacidad moduladora que sus coetáneos admiraban¹. Existen grabaciones que documentan su excelente interpretación de la segunda Rapsodia Húngara de Liszt. Durante la Guerra Civil realizó varios recitales de piano retransmitidos por Radio Murcia. Además, el compositor era un consumado intérprete de órgano (hay documentada una excelente crítica en prensa, de 1927, que lo cataloga como tal), aspecto éste que constituirá, como analizaremos posteriormente, una de las características más significativas de su estilo: el gusto por un tejido polifónico y un contrapunto elaborado.

Resulta difícil definir el estilo de un compositor que, pese a pertenecer históricamente a una corriente nacionalista que pugnaba por buscar sus raíces en nuevas fuentes de inspiración popular, pese a haber tenido una formación clásica y haber recibido diversas influencias que darán un color particular a su música, logra permanecer inclasificable y original en sus planteamientos. Es una constante en su obra para piano el gusto por la pequeña forma (suites, movimientos de danza, preludios, “intermezzi”, etc...), en la que la expresión espontánea de una idea se convierte en vehículo para dar rienda suelta a una imaginación espoleada por la literatura y la mitología (prueba de ello son títulos como *La Pánico Siringa*, *danza de la Cautiva*, *El Abencerraje*...).

Podríamos decir que la casi totalidad de la obra pianística del maestro Santos responde principalmente a tres corrientes estéticas, que él aglutina en su crisol particular y personalísimo:

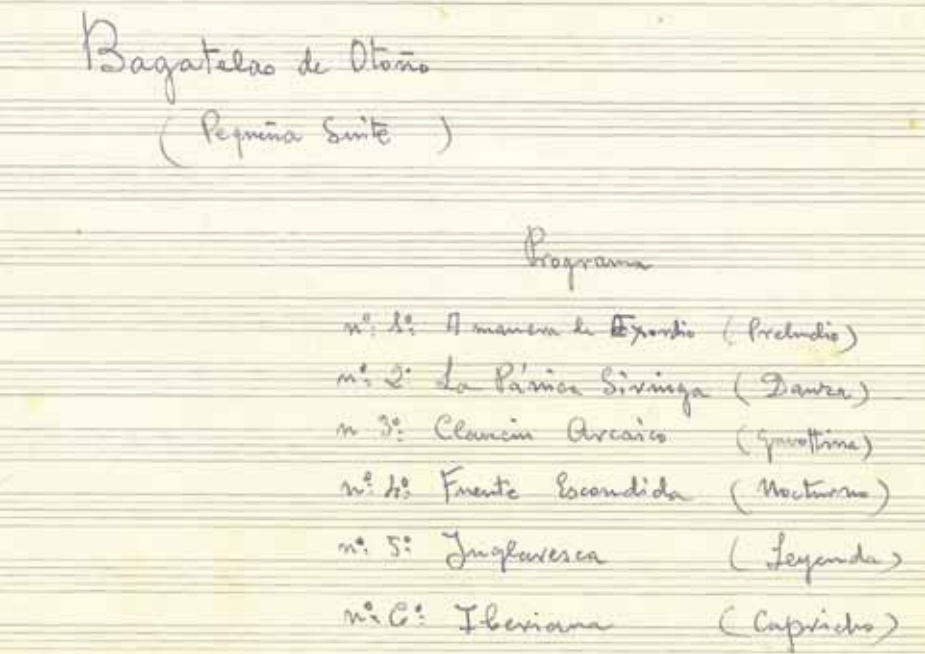
Música impresionista, descriptiva, de clara influencia francesa (recordemos su predilección por la música de Debussy), en la que la imitación de los sonidos de la naturaleza y el gusto por el color le llevan a un gran refinamiento en la armonía.



Ejemplo 1: Suite Santa Ana. IV Tempo “Fuente escondida” compases 52-54

¹ Es conocida la anécdota que tuvo lugar durante el transcurso de una tertulia en la “horchatería cinema”. A modo de broma los parroquianos del local le lanzaron el desafío de improvisar seis pasodobles proponiendo aquellos a D. Julián unas notas musicales para cada pieza. Automáticamente, y para estupor de todos, el compositor tocó sin dudar seis soberbios pasodobles. Existe un documento sonoro de aquella proeza.

“Música de Salón”, de arte más clásico, conforme al repertorio en boga con reminiscencias decimonónicas. Resulta interesante analizar cómo organizaba sus programas de conciertos pianísticos. Muy a menudo empleaba el término “*BagateLAS de Otoño*” que reunía una miscelánea de pequeñas piezas llenas de encanto.



Ejemplo 2: Boceto de un programa de concierto

Música nacionalista, con colores pintoresquistas y locales, que se nutre de la herencia de los grandes compositores españoles que le habían precedido, sobre todo Albéniz (no hay que olvidar que Julián Santos revisó la “*Suite Iberia*” para su uso personal). Un interesante ejemplo de ello lo encontramos en *Iberiana* (perteneciente a la colección de danzas “*Los Caprichos*”). En ella el compositor, tras una misteriosa introducción, nos presenta un apasionado tema en ritmo de malagueña que conduce a una “jonda” y “arcaica” copla que, en el más puro estilo albeniciano, se desarrolla en un dibujo unisonal a distancia de octava que incluye un sutil recuerdo del ritmo de “seguidillas”.



Ejemplo 3: Danza “Iberiana” (Los Caprichos), compases 44-54



Ejemplo 4: Danza "Iberiana" (Los Caprichos), compases 109-116

Si nos detenemos a analizar brevemente algunos de los recursos pianísticos y compositivos del compositor jumillano, veremos que, por un lado, recoge y asimila estructuras ya dadas por la tradición, que conocía muy bien a través del repertorio pianístico, y por otro, las dota de elementos nuevos y originales, como si quisiera personalizar y aglutinar todas las corrientes que le habían influido (romántica, francesa-impresionista, pintoresquista, nacionalista), añadiéndoles algo propio, a veces extraño o chocante, pero generado por un cosmos musical personal e intransferible. Esta "subversión" de estructuras clásicas es perceptible tanto en la armonía (yuxtaposición de acordes y disonancias, empleo de la "nota de al lado", armonías alteradas y acordes "incalificables", ostinatos implacables, difuminados tonalmente...) como en elementos más fijados por la tradición como la melodía y el ritmo.

En efecto, se llamará a engaño aquel que piense que, hallándose ante un compositor lírico por antonomasia (que generaba zarzuelas con facilidad envidiable), podrá sólo extraer patrones regulares y previsibles de líneas melódicas (presentadas según el modelo homofónico melodía más acompañamiento), pues en la obra pianística del maestro Santos encontrará también innumerables ejemplos de melodías complejas y atípicas. Véase por ejemplo la evolución melódica del final de "Ante las ruinas de Coimbra", Adagio in modo fúnebre, en el que la melodía parte de un esquema sencillo basado en un motivo ascendente de cuartas que gira en torno a una tónica ornamentada



Ejemplo 5: "Suite Santa Ana; II Tempo, "Ante las Ruinas de Coimbra", Adagio in modo fúnebre, compases 3-8

La supuesta afirmación de la melodía (en modo dórico) se ve contantemente puesta en entredicho por el ritmo inquietante del bajo. La línea se va complicando progresivamente con notas dobles y acordes alterados, hasta perder su "cantabilidad" y convertirse en un elemento completamente transformado



Ejemplo 6: "Suite Santa Ana; II Tempo, "Ante las Ruinas de Coimbra", Adagio in modo fúnebre, compases 17y 18

Respecto al ritmo, encontramos esta polaridad entre la tradición y modernidad, si comparamos la factura de danzas como sus minuetos valeses, mazurcas, etc, con la complejidad rítmica de sus "Diálogos sentimentales", en los que quiere conseguir una idea de improvisación y "abandono" a través del empleo de un constante fluctuar rítmico (a la manera de Scriabin) y una profusa utilización de grupos artificiales



Ejemplo 7: Diálogos Sentimentales, compases 9-10

El pedal de resonancia como elemento colorista por antonomasia es un factor fundamental en la obra pianística del maestro Santos. En ella se observa una clara diferencia entre las piezas compuestas exclusivamente para piano (como es el caso de Iberiana, La Pánico Siringa, Cautiva...) y aquellas que el compositor concibió para la orquesta y fueron transcritas, a su vez, para el piano. En las primeras un pedal discreto, refinado y sutil se hace imprescindible para no desdibujar el carácter profundo de la obra.



Ejemplo 8: Danza "Cautiva" (Los Caprichos), compases 25-30

En el ejemplo 8 comprobaremos que sólo la utilización de medio ó, incluso, un cuarto de pedal nos permitirá colorear de armónicos la melodía sin perder el carácter del "ostinato" en staccato de la mano izquierda. Por el contrario, en las obras de carácter orquestal, como es el caso de la Suite Santa Ana (de hecho existe el guión de orquesta de dos de sus números) y el Poema Sinfónico Iris, nos encontramos ante bloques sonoros "masivos" en los que sólo con el concurso de un pedal veloz, preciso y a la vez que complejo se obtendrá un resultado sonoro en el que todas las voces implicadas estén presentes a la manera de una orquesta.



Ejemplo 9: Suite Santa Ana; I Tempo "A manera de Exordio" compases 40-41

Julián Santos Carrion

La utilización de notas dobles y de octavas ponen de manifiesto una clara influencia del pianismo romántico más fulgurante (no en vano era Liszt uno de sus compositores preferidos), asimismo, texturas polifónicas, acordes masivos y una intrincada escritura revelan la vocación orquestal que hemos mencionado antes, y que puede intimidar al pianista más experimentado.



Ejemplo 10: “Tanathos” compases 8 -10

Otras dificultades a tener en cuenta en el estudio de la obra del maestro Santos son: el empleo de grupos artificiales y contrapuntos a varias voces que requieren una digitación elaborada, saltos trinos y otros recursos ornamentales.



Ejemplo 11: “Suite Santa Ana: I Tempo “A manera de Exordio” compases 106-108

Como ocurre con otros grandes compositores existe un paralelismo entre la personalidad del creador y su obra. Hemos comentado a lo largo de este artículo que la obra de Julián Santos resulta inclasificable en una sola corriente estética por su variedad y riqueza de ideas. Asimismo el creador era un ser contradictorio y complejo que en su amplia cultura se identificaba con autores tan dispares como Pío Baroja y Valle Inclán. Hay un personaje de éste último que, en nuestra opinión, parece representar a la perfección esa polaridad entre la ironía y la ternura, el refinamiento y lo grotesco que caracterizaban a nuestro autor. Su nombre dio pie a la composición de una danza burlesca: “El Marqués de Bradomín”, que encarna las vicisitudes de un ser fronterizo que se debate entre la nostalgia al pasado y su ansia de futuro. En esta encrucijada queremos situar a nuestro compositor que hundía sus raíces en la tradición y que, pese a haber vivido aislado de las vanguardias europeas en su Jumilla natal, supo conferir un matiz audaz y visionario, una modernidad completamente original, mensajera sin pretenderlo de un inquieto futuro.



El pianista Pedro Valero en la presentación del CD Bagatelas de Otoño

LA OBRA LÍRICA

Por Eugenio Santos

José Antonio Carrion



Pepita Castellanos en Farruca, abril 1953

Para nadie es un secreto que la zarzuela vive de legados pretéritos, ya que el presente creador ha desaparecido completamente. La pobreza creadora es alarmante y sólo algún título de Sorozábal o Guerrero mantiene todavía el tipo en Madrid. Hablamos de los años 40, los momentos de esplendor de finales del siglo XIX y principios del XX son ya historia pasada. Este género, tachado de excesivamente folklórico y populista se ve obligado a competir con la ópera italiana con la cual ha sido históricamente comparada sin tener en cuenta que entre ambas existen notables diferencias. Su singularidad especial, su conexión con el folklore popular, le impide traspasar fronteras y extenderse hacia otros países europeos, por tanto, en estos años de la posguerra, asistimos al declive de este género tan castizo y español mientras emerge otro género “menor”, la revista que se adueñará de los teatros de toda España en las décadas de los 40 y 50.

Julián Santos, desde su más tierna infancia, se vio envuelto en este “género chico”, no en vano, su padre, don Alfredo Santos, fue un consumado director y compositor de varias zarzuelas; incluso se conoce la faceta de don Alfredo de excelente actor de comedias. El pequeño Julián acompañó de pequeño numerosas compañías que su padre dirigía en el teatro vico de Jumilla, y se convierte, por tanto, en un especialista en el género dramático.

En este capítulo nos vamos a ocupar de los títulos más relevantes, las operetas y zarzuelas, a pesar de que Julián Santos fue también un prolífico autor de otro tipo de espectáculos musicales cómo revistas, comedias musicales, humoradas líricas, etc.. incluso tenemos constancia de que compuso otras operetas como *Hedelways*, *Sylvia* o *El Amor en el Mar*, en colaboración con los compositores Jose M^a Capdepon y Jose Albuger Cuenca, a los que probablemente conociera en su etapa madrileña en el año 1941 y con los que seguramente montaría una compañía con el fin de estrenar estos títulos, como sucedió por ejemplo en Cieza en el teatro Galindo en agosto de 1942, donde nos consta el estreno de las mencionadas obras.

También haremos referencia a otras obras de las cuales desconocíamos su existencia y que gracias al listado de obras facilitado por la SGAE, así como algunas notas de prensa de los años 30 y 40, podemos referenciarlas.

Un total de treinta obras son las que Julián Santos escribe para la escena, al menos son esa treintena de obras las que conmemos hasta la fecha, a pesar de que de algunas no se conserva ningún material o está bastante incompleto.

Tras su muerte y, gracias al trabajo de la Compañía Lírica “Julián Santos”, han sido recuperadas muchas de estas partituras, algunas han sido estrenadas y editadas, así como grabadas por grandes orquestas europeas con el propósito de hacer una edición de toda la obra lírica de Julián Santos.

TEATRO ROMEA

ARTE Y ARTISTAS MURCIANOS

Boy Martes 5 de Diciembre de 1939 + Año de la Victoria

A LAS SEIS Y MEDIA EN PUNTO DE LA TARDE

GRAN ACONTECIMIENTO TEATRAL

Organizado para enaltecer la gran Obra creada por el CAJIBULO

====AUXILIO SOCIAL=====

DIRECCION ARTISTICA: D^a Clotilde Romero Elorriaga

PRIMER ACTO

Estreno de la original OPERETA en un acto y dos mutaciones titulada

Sueño de Niña

Libro de D. PEDRO PEREZ DE LOS COBOS en colaboración con D^a CLOTILDE ROMERO ELORRIAGA, la creadora del arte.

Música de D. Julián Santos

— Reparto —

Mary Flor Seta Pilar Sanchez

Fernando D. Antonio Morales

Niña Desconocida Carmencita Alcaraz

Rosa (del Vals de las flores) Elenita de Lara

Srtas. que firman coro de damas de la FANTASIA DE MINUE

Mano Roth Maria Dolores Pérez

Pasquita Soria Pepita Biancadi

Anita Bernal Pilar Albuquerque

Anita Perez Moya Chitín Dicanta

Renedios Barros Carmen Conejero

Amalia Nifo Fina Pérez Moya

Sueño de Niña

A la edad de 16 años escribe Julián la que es su primera obra lírica, “Sueño de Niña”, la denomina Ópera-Ballet y es don Pedro Pérez de los Cobos el libretista de la misma. Sueño de Niña es un teatro de marionetas en un sólo acto, fue estrenada en el teatro Romea de Murcia el 5 diciembre de 1939 en función organizada a beneficio del auxilio social y con la participación de reputadas señoritas de la entonces burguesía murciana, todo ello dirigido por el propio compositor, obteniendo gran éxito como podemos comprobar en la crónica de la época¹: “*Tres escenas de la función, que en honor del Auxilio Social, se celebró anoche en el Teatro Romea, estrenándose con gran éxito la opereta “Sueño de Niña”, libreto de Pérez de los Cobos y música del joven y excelente compositor Julián Santos..*”

Desconocemos el argumento de “Sueño de Niña” porque posteriormente, y bajo el título de “Retablo del desamor”, se elabora un nuevo libreto, esta vez de Lorenzo Guardiola, y el compositor suprime los cantábiles anteriores en la partitura, sustituyéndolos por el nuevo texto de Guardiola. Esta obra gira en torno a cuatro personajes: el dueño del retablo (*Tenor*), Príncipe (*barítono*), Aldeana (*tiple*), Pastor

(*Barítono*): Otros personajes secundarios y el coro participan activamente en este pequeño cuento, donde las danzas se suceden una tras otras sirviendo a veces de enlace entre los diferentes números musicales.

La obra con la nueva versión de Lorenzo Guardiola todavía no ha sido estrenada, estando prevista su representación en diciembre de este año con motivo del centenario del nacimiento del compositor.

El Embrujo Rey

Prácticamente, de la misma época que Sueño de Niña data “El Embrujo Rey”, (1926) estrenada en el cine moderno de Jumilla el 30 de diciembre de 1933, con letra y música del compositor. Se estrenó por la compañía “*Baby fémina*”, compuesta en su mayoría por niñas con edades comprendidas entre los cinco y diez años. Únicamente se conserva el libreto manuscrito y el programa del estreno, pero tenemos constancia, por un contrato existente, de su reposición en Murcia los días 15 y 16 de enero en el teatro Romea.



¹ Diario La Verdad de Murcia, 7 de diciembre de 1939

Julián Santos Carrión

Tierra Llana

Fechada en Murcia en 1940, todavía permanece inédita, aunque varios números sí han sido estrenados en numerosas antologías por parte de la Compañía Lirica “Julián Santos”. En la portada de dicha zarzuela (de la cual se conservan intactos los materiales de piano y orquesta) aparece, como libretista de la misma, Joaquín García². Desconocemos si el libro llegó a existir alguna vez pero, lo que si se conserva en la partitura – al igual que en Fantasma de la terciason los cantábiles, de los cuales no podemos acreditar la autoría de la letra. Sin embargo, si se conservan varios bocetos y escenas completas, escritas por Alfredo Santos Espinosa de los Monteros (hijo de Julián Santos), de lo cual se deduce que se hizo un libreto posterior aunque probablemente, no llegara a finalizarse.

La obra está estructurada en dos actos con seis números musicales cada uno, muy en el estilo de Julián Santos, con abundancia de números corales y marchas de desfile. La primera impresión, tras un primer análisis de la obra, es la de no estar finalizada ya que el último número del segundo acto es la Romanza de la Tiple, no siendo esta la forma habitual de Julián Santos en finalizar sus zarzuelas. Por otro lado, encontramos la romanza de “Montaraz” (con la que ganó el tercer premio en el certamen lírico de Aspe) que la incluye como romanza de Damián en Tierra llana, lo que nos da indicios de que esta obra está por finalizar y quizás, la ausencia de un libreto definitivo, hizo que el compositor la echase en el olvido, para una posterior revisión. Si que existen sin embargo referencias a ella en programas de mano de la época³ donde la citan – entre otras - como “próximos estrenos”.

El Fantasma de la Tercia

Fechada en Murcia en 1940. “El Fantasma de la Tercia”, pertenece al esquema de la zarzuela grande, obra en tres actos con 18 números musicales y, al igual que Tierra Llana con libreto de Joaquín García. Zarzuela romántica, sus casi noventas minutos de música son de los más bellos y elaborados de toda la producción lírica de Julián Santos. Aquí, el compositor nos acerca al folklore popular haciendo alusiones directas a las coplas populares, jotas y danzas jumillanas. Sobre el libreto, decir que al igual sucede en Tierra llana, desconocemos si algún día existió o si fue extraviado. Lo que sí parece estar claro, cuanto menos, es la influencia del compositor en las letras de los cantábiles donde aparecen nombres y apellidos netamente jumillanos: don Luis de Cutillas, don Jacobo M^a,

el “Chispa” y el “Bonilla”, de ahí que surja la teoría de que fuese el propio Julián Santos quien escribiera estas letras. No obstante, y gracias al talento y tesón de la escritora Ana M^a Tomás, el Fantasma de la Tercia tiene hoy un libreto que ella ha acoplado a esta obra con el fin de poderse representar, hecho este previsto para Noviembre de este mismo año.

La obra se sitúa en Jumilla en el siglo XVIII con tres actos bien diferenciadas, el primero en una finca de labor jumillana durante la vendimia, el segundo nos traslada al casco urbano de Jumilla en la festividad de todos los santos; por último, el acto final se desarrolla durante la Nochebuena. Don Jacobo M^a (*barítono*), corregidor de la ciudad, viudo entrado en años pretende a una hermosa joven, doña Ana (*soprano*), hija de don Luis de Cutillas (*bajo*), aristócrata de la época. Don Julián (*tenor*), hijo del corregidor que cursa estudios en Alcalá, se enamora de la que podría llegar a ser su madrastra, y este amor es correspondido por la joven. Con el fin de evitar ser descubiertos Julián se oculta tras unas ropas que le dan apariencia de fantasma para poder visitar a la joven por las noches a la posada en la que están hospedados. La obra termina trágicamente ya que el corregidor descubre que está siendo víctima de un engaño por parte de doña Ana, decidiendo vengar su afrenta y asesinando a ese “fantasma” nocturno desconociendo que es su propio hijo. Los coros de ánimas y los actores de carácter le dan un toque cómico a esta trágica obra.

Varios han sido los números que hemos podido escuchar en diferentes antologías y galas líricas, siendo todos ellos de una gran calidad. Como en casi todas las obras de Julián Santos, abundan los números corales y bailes populares, las romanzas, dúos, tercetos, quintetos y concertantes. Son de gran belleza las melodías frescas y ágiles. La instrumentación para gran orquesta está hecha a conciencia, no como en otras ocasiones sucedía, en las que el compositor orquestó para la plantilla que poseía, personalizando cada una de las partituras y acompañando él con el piano en los momentos más comprometidos.

Resulta curioso que el propio compositor nunca hiciera referencia a esta obra, ni se conserve grabación alguna de ella como sucede con otras que el interpretaba al piano en diversas ocasiones. Al igual que en Tierra llana, hay alusiones al próximo estreno de esta obra en varios programas de mano de la época⁴.



Lola Casariego cantando la Romanza del Fantasma de la Tercia

² Abogado y periodista murciano, y asiduo colaborador como libretista de Julián Santos en su etapa murciana

³ Reversos de los programas de los estrenos en el Teatro Romea de Murcia de La Moza de la Dehesilla el 18 de Noviembre de 1947, y Teatro Cervantes de Abaran los días 24 y 25 del mismo mes.

⁴ Reversos de los programas de los estrenos en el Teatro Romea de Murcia de La Moza de la Dehesilla el 18 de Noviembre de 1947, y Teatro Cervantes de Abaran los días 24 y 25 del mismo mes.

En Julio de 2003 fue grabada toda la parte musical por la Orquesta Filarmónica Rusa (Mos-cú) dirigida por Lin Tao. En noviembre de este mismo año la Compañía Lírica “Julián Santos”, bajo la batuta de Nicolás Gálvez, la estrenará en el Teatro Vico de Jumilla.

La Moza de la Dehesilla



No sabemos con exactitud la fecha de composición de la partitura. Tenemos datos que nos pueden llegar a sugerir que la obra fue escrita en los años cuarenta, aunque existe una revisión posterior en 1951 como data en el libreo de Rafael Soria, autor de la letra. La primera referencia que tenemos de La Moza de la Dehesilla data de 1932, donde el joven Julián Santos, que acaba de hacerse cargo de la banda municipal, interpreta, en un concierto en el ayuntamiento, entre otras obras La Moza de la Dehesilla⁵. Sabemos, que originalmente esta obra se llamó “Domingo de panes jumillano”, y que era una selección de lo que hoy es “La Moza

de la Dehesilla”; también nos consta que hay una selección de esta obra para banda también llamada “Domingo de panes jumillano”, que bien pudiera ser la que se estrenó en el año 1932, como hemos citado anteriormente. Por otro lado, tenemos programas de mano de su estreno en 1946 en el cine moderno de Jumilla y en 1947 en el teatro Romea de Murcia y Cervantes de Abarán; por tanto, nos aventuramos a señalar, como fecha de composición de la versión completa, a principio de los años cuarenta. En la partitura reza la inscripción “a mi queridísima madre” y esta copia autógrafa de la parte de canto y piano la realizó en 1958.

La Moza de la Dehesilla, estructurada en tres actos y dieciocho números musicales, es una zarzuela de costumbres escrita por sus autores como homenaje a su patria chica. La obra transcurre en una finca jumillana, desde la festividad del domingo de panes, hasta las fiestas de Semana Santa. Don Luis (*tenor*) es un diplomático madrileño que trabaja en la embajada y ha venido a descansar unos días a esta finca propiedad de Antón (*barítono cómico*) y Sebastiana (*actriz de carácter*); sus hijas, Pepa Juana (*Soprano*) y Rosarico (*Tiple cómica*), son dos bellas mozas pretendidas a su vez por su primo Esteban (*barítono*) la primera y por Blasico (*tenor cómico*) la segunda. Nada más conocer don Luis a Pepa Juana surge el amor entre ellos, que se encuentra con la oposición de Esteban, personaje poco recomendable que ha vuelto del servicio militar. Tras una serie de enredos y disputas, Esteban es redimido y Pepa Juan y don Luis terminan juntos, con un final espectacular con el paso de una procesión. Los cómicos tienen en esta obra un destacadísimo papel, de tanta importancia como tiple, tenor, y barítono.

⁵ La Verdad de Murcia, 27 de febrero de 1932



Duetto cómico de “La Moza de la Dehesilla”. M^a Carmen Cruz y José Pérez – Teatro Romea de Murcia 1991

La crónica de la época dijo: “*De Fausto suceso artístico puede catalogarse la zarzuela de costumbres “la Moza de la Dehesilla” estrenada en el cine moderno por la agrupación artística “Euterpe” original de don Rafael Soria y don Julián Santos. Tanto la letra del señor Soria, como la música del maestro Santos son dos joyas de verdadero arte, en las que se desgrana con exquisito gusto artístico el folklore de las costumbres raciales de este pueblo...*” “*Los geniales autores señores Soria y Santos, requeridos por los insistentes aplausos, hubieron de presentarse en el palco escénico, con el fin de recibir las ovaciones clamorosas de numeroso público. A la siguiente noche hubo de ser bisada la hermosa zarzuela obteniendo el mismo clamoroso éxito y viéndose igualmente abarrotado de público el amplio local del cine moderno*”⁶

“...hay en “La Moza de la Dehesilla” números de auténtica envergadura, como pueden ser la inicial romanza de Pepa Juana, el coro de Escardadores del II Acto con saeta incluida, el precioso número de los lavanderos muy conseguido en la representación y la romanza del tenor; y por último la escena final, cuyo planteamiento representa uno de los mejores aciertos de lo conocido hasta ahora en la producción de Julián Santos...”⁷

Ya en la época actual esta zarzuela ha sido representada en varias ocasiones por la compañía lírica “Julián Santos”, tanto en el teatro Vico de Jumilla como en el Teatro Romea de Murcia obteniendo excelentes críticas por parte de la prensa y público en general.



Representación de La Moza de la Dehesilla Teatro Vico años 40

⁶ Diario La verdad, 4 de junio de 1946

⁷ Diario La Verdad de Murcia, 15-1-1991

Julián Santos Carrión



Compañía Lírica “Julián Santos” – La Moza de la Dehesilla. Teatro Romea de Murcia 2003

Los Gerifaltes

Escrita a principio de los años cuarenta. Zarzuela de gran formato, de esquema romántico, perteneciente al grupo de zarzuelas grandes, en tres actos. Obtuvo un accésit en el concurso nacional de zarzuelas de RNE organizado en el año 1947, estrenándose posteriormente en 1951 en el teatro Apolo de Valencia. Sobre esta obra nos relata M^a Dolores Santos Carrión: “.. Julián se fue a Madrid unos años después de terminada la guerra, quería estrenar Los Gerifaltes en algún teatro, tenía muchas esperanzas puestas en aquella zarzuela, pero cuando llegó a Madrid no puedo hacer nada, los hermanos Guerrero, si, este que escribió Los Gavilanes, dominaban la mayoría de los teatros y programaban obras suyas.. asique no pudo hacer nada.. no le dejaron y se volvió después de estar allí un año más o menos...luego fíjate le dieron el premio a esta obra y la estrenaron en Valencia con mucho éxito...”

El 1 de Febrero de 1951, se estrena en Valencia con la compañía del barítono Francisco Bosch “Los Gerifaltes” con gran éxito de público y crítica como podemos observar a continuación: “Hemos de comenzar sentando al franco éxito que los autores consiguieron con su obra; para ello Santos ha compuesto una música sincera y sencilla. Inspirada en motivos populares, netamente

española; en ella se sigue la línea melódica tradicional de este género, pero llevándola a una altura verdaderamente envidiable. Muchos números de los tres actos fueron obligados a repetir pero de entre todos ellos a destacar una romanza de Francisco Bosch en el primero y un duetto de M^a Teresa Moreno en el segundo, todos ellos muy agradables y constantemente aplaudidos. Finalmente los tres intérpretes y autores fueron obligados a saludar...”⁸



Los Gerifaltes, función del estreno, Valencia teatro Apolo 1 de febrero de 1951



Lorenzo Guardiola, M^a Teresa Moreno y Julián Santos. Valencia 1 de febrero de 1951.

“Los Gerifaltes es una zarzuela que quiere resucitar el gran modelo romántico, la “zarzuela grande” noble propósito de difícil consecución. Los tiempos actuales han desechado tantos valores teatrales que esa modernidad aparece siempre. Ambiente, música, todo se contagia del virus final: Un detalle insignificante revela muy bien el caso. La obra tiene su acción en los tiempos de casacón y peluca, de manolas y chisperos. Uno de los actos sucede la acción en un palacio tipo cine o variedades actuales; y en las paredes, unos cuadros con sendos retratos de señoras sentadas, trajes y peinado perfecto modelo 1900.

La zarzuela tiene una buena orientación ¿Qué duda cabe?. Un sentimiento españolista con sus aventuras, sus palacios, sus mesones, amores y amoríos, duelo final. Ello surtido literariamente con romances de «estilo». Un cuadro, que si ser goyesco, nos presenta, tendencias ambientales de tales tiempos.

La música es de las que se dice “sirven al libro”. Fácil, muy pegadiza, sin pretensiones técnicas y a propósito para que los cantantes luzcan sus facultades, mérito principalísimo en el arte escénico, y que si es precioso puede prescindir de originalidad y personalidad.

El público recibió muy bien letra y música, aplaudió algunas escenas y parlamentos Aplaudió asimismo la partitura, hizo repetir varios números entre los acaso mejor logrados los de ambiente chispero-madrileño, así como un intermedio-gavota. Los locutores de radio hubieron de dar gracias al público que de tal modo acudiera a llenar a reventar” el teatro de Apolo.⁹

Posteriormente a su estreno, se organizó una gira con esta compañía, representándose en Jumilla, Villena, Cieza, Málaga, etc...

Desgraciadamente, la partitura de Los Gerifaltes no se conserva, únicamente tres romanzas, las del tenor, Barítono y Bajo y algunos apuntes son los que nos han llegado.

Una de las romanzas que se conservan; la romanza de Gerardo (barítono) fue escrita en el mismo Teatro Apolo durante los ensayos, pues al parecer había un recitado demasiado largo y en su lugar se escribió esta romanza de gran belleza y lirismo.

Las otras dos romanzas que se conservan son la de Rosamor (Tenor) y Evelio (Bajo) las cuales, dada su belleza, se incluyen habitualmente en el repertorio de las galas líricas organizadas por la Compañía Lírica “Julián Santos”

⁸ Las Provincias – 2 de febrero de 1951

⁹ Las provincias, 2 de febrero de 1951



Partitura autógrafa de la romanza de "Evelio" de Los Gerifaltes

Farruca

Tenemos noticias de que Farruca estaba escrita, aproximadamente, a finales de los cuarenta basándonos en una carta que le envía Camilo Valenzuela, autor del libreto, fechada en Sevilla, hacienda de la marquesa, febrero de 1949 y que reproducimos a continuación: “Querido amigo Julián; no te he escrito antes debido a no haber podido hacer nada sobre el espectáculo, pero ayer estuve en Sevilla y logré enterarme de algo. Mañana seguramente vendrán a casa un pianista y dos cantaores para darle un repaso. Aquí me han dado muchas ideas sobre el asunto; te contaré cuando vaya a esa, pues dentro de 4 o 5 días espero marcharme. Aquí está la cosa muy mal de empresarios, pero no obstante ya te diré mis esperanzas muy bien fundadas por cierto sobre el próximo estreno. Ha gustado mucho a todos los que lo han conocido y todos te consideran un gran músico con mucho porvenir por delante. He hablado con un tal Comandante Villar que me ofreció participar en la empresa. No me merece demasiada confianza, así que todavía no he aceptado su propuesta. La Duquesa de Osuna no está en Sevilla, espero que vuelva antes de irme yo, aunque no se si interesa pues creo que está mal de dinero.

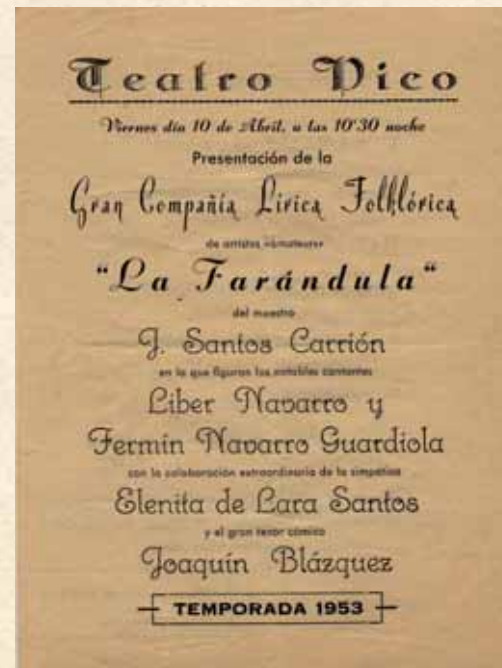
He trabajado bastante sobre “Farruca”, hice el mutis cómico del borracho que me salió muy gracioso y la explicación del poeta antes de comenzar lo del puerto. He mejorado algunos diálogos y ampliado otros. Espero que te guste más cuando vaya. Te mando esa letra por si te interesa, creo que se puede hacer una música pegajosa. El bolsillo de la chaqueta causó sensación en los medios sociales de Sevilla, creo que se pondrá de moda. En este momento está mi madre tocando al piano la 1ª parte que es la que más me gusta. Me han hablado aquí de una artista magnífica -un nuevo descubrimiento- y pienso oírla mañana a ver que me parece. Ya verás el ruido que vas a armar como tenga las 60.000 pesetas que espero tener para finales de septiembre. ¿Quizás un poco tarde? Hoy domingo he quedado en casa para ver de acabar la 2ª parte que no tiene ilación todavía. En la letra que te mando podrían salir unas chicas con los cántaros y resultaría un número muy vistoso. Recuerdos a Asunción y pequeños.....”

En febrero de 1949 también se tiene noticias de una lectura de la misma en la mansión de los Sánchez Cerezo¹⁰. Finalmente, el 10 de Abril de 1953, se estrena en el teatro Vico de Jumilla la obra que más éxito ha tenido de cuantas haya escrito Julián Santos. Más de

cuarenta representaciones ininterrumpidas alternándose entre el Teatro Vico y el Cine Moderno, la compañía de aficionados, dirigida por Julián Santos, estaba encabezada por Liber Navarro y Fermín Navarro, personajes que se hicieron muy populares en aquella época. La obra, fantasía folklórica arrevistada en dos actos como le llama el propio autor, es de un tipismo netamente nacionalista, al majestuoso preludeo de una gran fuerza y carga dramática siguen las zambras, tangos, tanguillos y bulerías.

Farruca es una obra de gran colorido y vistosidad. El autor la sitúa en Granada, concretamente en el Sacromonte; allí una gitana (*Blanca Rosa*) y una señorita de Granada (*La Niña de la Cruz*) se disputan el amor de un bandolero (*Jose Miguel*); tras una serie de traiciones este es apresado en el primer cuadro de la obra. El segundo cuadro la sitúa en un café del puerto de Cádiz; allí se reencuentran *Blanca Rosa* y *José Miguel* tras haber salido de la prisión este último. Al ver a *Blanca Rosa* acompañada de un oficial de marina, *José Miguel*, loco de celos, da muerte al oficial en una escena llena de tensión y dramatismo. El tercer acto se inicia con uno de los números más impresionantes de la obra, el coro de bandoleros. Durante el desarrollo de este último acto, *José Miguel* apresa a la *Niña de la Cruz* y a su padre (*El corregidor de Granada*) y les jura venganza por la traición que esta le hiciera; finalmente se reencuentra con *Blanca Rosa* terminando la obra con las Escenas Gitanas en las que los coros, zambras y bulerías ponen fin a esta obra netamente española.

Tras el estreno el 10 de abril de 1953, se hace una reposición ese mismo año en el mes de Noviembre y ya tras la creación de la Compañía Lírica “Julián Santos”, se repone en los años 1989, 1990 y 2003 siendo, como antes hemos señalado, una obra con un tremendo tirón popular en cuyas representaciones el lleno esta casi siempre asegurado.



Partitura autógrafa del preludio de "Farruca"



Reposición de Farruca. Johana Jiménez y Manuel Lombo. Teatro Romea de Murcia, Mayo de 2003



Estreno de Farruca. Teatro Vico, Jumilla. 10 de Abril de 1953



Reposición de Farruca. María Martínez y Manuel Cano. Teatro Romea de Murcia, 9 de Enero de 1990

SABADO
día 25 de Febrero

Teatro Vico

Empresa: Herederos de F. Martínez — Teléfono 149

Será presentado por los alumnos pertenecientes a la escuela de arte de J. SANTOS la zarzuela

Jaime Alfonso

(El Barbudo)

(Estampas de Romance en un prólogo y tres actos divididos en nueve cuadros)

Libro original del aplaudido y laureado poeta

D. Lorenzo Guardiola Tomás

con música de

J. Santos Carrión

REPARTO

Juana Elena José Mosa 1. ^a Mosa 2. ^a Gineza Juanaica Damas * * Jaime Alfonso José María Gobernador García Estanislao Don Prudencio Antón Tío Perico Bandidero 1. ^o * 2. ^o Cestinel Oficial Vizcaino Arrieros, A. Quilez, A. García, J. Pérez, Carlos Jiménez y J. Zeballos; Alguaciles, criados, camareros, mozos y servidores del Gobernador. - Ballet, Grupo "Los Vargas"	Maribel Román Pascualita Sánchez Antón Navarro "Charito Martínez Aurora Montoya Aurora Montoya Penny Bernal Petronila Moreno M. ^a del Carmen Lozano Teresa Lozano Carmen María Salvador Martínez Eulencio Olivares Benito Cruz Gil Vicente Canicio Antonio Crespo Antonio M. Simón P. Francisco Spiteri Juan Diego Herrero José Jiménez Ripoll M. Fernández Crespo M. Montoya Bernabeu I. Muñoz Bernardo González
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Jaime Alfonso “El Barbudo”

Estampas de romance en dos actos. Libro de Lorenzo Guardiola Tomás fechado en Jumilla el 9 de Noviembre de 1953. Se estrena el 25 de febrero de 1956 en el Teatro Vico de Jumilla. La acción se sitúa en Jumilla en cuya sierra se esconde el famoso bandolero “Jaime Alfonso el Barbudo” cuyo ahijado Jose María (Barítono) es el verdadero protagonista de esta obra. Fue encontrado por Jaime Alfonso recién nacido en un manantial y ha sido criado por unos posaderos al lado de su hija Juana, de quien termina enamorándose.

El joven Jose María se convierte en una especie de “Robin Hood” que asalta a los ricos para repartir sus riquezas entre los pobres. El rey Fernando ha puesto precio a su cabeza. Jose María cae preso en la casa del gobernador y condenado a muerte pero, antes de ser ajusticiado, el propio gobernador descubre que él es el padre de Jose María, solicitando indulto al Rey. Entretanto, Jaime Alfonso acude a liberar a su ahijado, entregándose finalmente a la justicia a cambio de la libertad de Jose María.

La obra esta musicalmente estructurada en 16 números musicales a los que el compositor añadió como número final la segunda parte de la fantasía *Escenas Gitanas* conocida como “Amor cañi” (al igual que hizo en “Farruca”, donde añade la primera parte). Esta es una obra con una marcada tendencia nacionalista, de un estilo muy similar a “Farruca”. De nuevo, los números corales y las danzas adquieren un gran protagonismo.

Tras su estreno en el año 1956 se repone por la Compañía Lírica “Julián Santos” en Jumilla y Molina de Segura en el año 1991.

Quizás las comparaciones con “Farruca” (con las que guarda grandes similitudes) fueron en perjuicio de esta bonita obra ya que el éxito de “Farruca”, pocos años antes, ensombreció una bella representación, cuyo único defecto pudo ser precisamente ese, la inevitable rivalidad con su predecesora.



Jaime Alfonso “El Barbudo” – Teatro Vico – 25 de Febrero de 1956



Jaime Alfonso “El Barbudo” – Teatro Vico – 25 de Febrero de 1956

Julián Santos Carrion



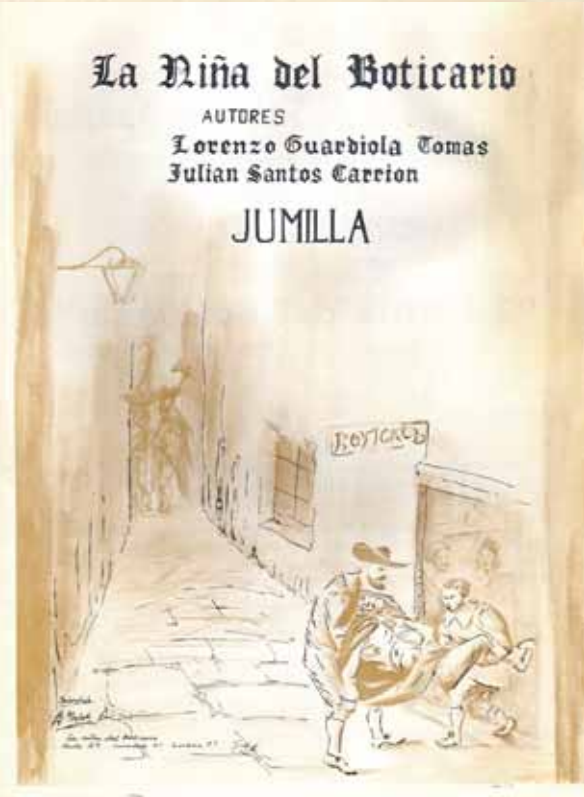
Compañía lírica "Julián Santos", Juan Calabuig y Asunción Santos . 13 de Agosto de 1991 - Jaime Alfonso "El Barbudo"

La Niña del Boticario

Sabemos que el libreto de la niña del Boticario (Lorenzo Guardiola) obtuvo una mención en concurso convocado por el Teatro Español de Madrid en 1942. No tenemos certeza cuando la escribió el compositor pero, como sucede con otras obra suyas como Tierra Llana o El Fantasma de la Tercia, estuvo anunciada como próximos estrenos en los programas de la representación de La Moza de la Dehesilla en el año 1946¹¹.

“Opereta bufa, trazo sainetesco, en los personajes que pisan la escena hay un aire ingenuo, o un perfil grotesco, o un temblor romántico de flor de verbena. La farsa, vestida de alegre ropaje, se aboceta en versos de rima trivial, y el juguete lírico dice su mensaje de burlas y veras, sencillo y cordial. Hay en los muñecos clara resonancia de las comedietas del antiguo guiñol. La música intenta dar suave fragancia a este ensayo pálido de teatro español”. Así define Lorenzo Guardiola La Niña del Boticario, opereta enclavada históricamente en el Madrid del S. XVII. Está dividida en dos actos, estructurados en 15 números musicales. La escena transcurre en una botica madrileña propiedad de Don Félix quien está intentando desposar a su hija (Marisa) con un ilustre médico (Don Sabino); Marisa, a su vez, está enamorada de un joven y pícaro estudiante (Fernando) quien no renuncia a nada a cambio de conseguir a su amada Marisa. Se suceden una serie de enredos y engaños por parte de todos hasta que Don Sabino se da cuenta de la burla a la que ha sido sometido. Tras un final trágico-cómico. Fernando, por fin, conquista a su amada Marisa con las bendiciones del corregidor.

Fue estrenada en Jumilla el 15 de Agosto de 1988 bajo la dirección de Julián Molina Mir, tenor, alumno de Julián Santos y gran valedor de esta obra. Este estreno es el germen para el nacimiento, ese mismo año, de la Compañía Lírica “Julián Santos” que en sus inicios bajo la batuta de Antonio Milán Juan, estrenaría otras obras del maestro Santos. El estreno de la Niña del Boticario constituyó un gran acontecimiento en aquella época; no en vano, fue la primera obra estrenada después de la muerte del compositor, quien en la portada de la carpetilla que contenía la partitura de piano, escribió *“para estrenarse después de mi muerte”*. Grandes voces para aquel estreno en Jumilla: Teresa Verdera, Silvia Leivinson, Miguel López Galindo y el propio Julián Molina, junto a un nutrido grupo de aficionados, solventaron el estreno muy dignamente.



¹¹ Reversos de los programas de los estrenos en el Teatro Romea de Murcia de La Moza de la Dehesilla el 18 de Noviembre de 1947, y Teatro Cervantes de Abaran los días 24 y 25 del mismo mes.

La prensa dijo:

“La obra prende nada más empezar, donde Don Julián ya da buena cuenta de su buen oficio en la primera tonadilla de la Sobresaliente, confirmándose en los dos números siguientes un cuarteto y el concertante, probando luego la fortuna del aria operística en la intervención del bajo con la mente puesta seguramente, en los grandes títulos de la opereta bufa del S. XVIII para alcanzar seguidamente el momento más excelso de la obra, a mi parecer, en la romanza de Marisa...La versión en esta noche comprometida del estreno no ha podido ser mejor.”¹²



En el año 2000 se realizó la grabación de esta obra a cargo de la Ural Philharmonic Orchestra, bajo la dirección de Lin Tao y con voces del prestigio de Ángeles Blancas, Silvia Levinson, Carmen Claire, Luis Dámaso, Rodrigo Esteve, Álvaro Lozano, Marcos Moncloa, etc., habiendo sido editado el disco por la multinacional EMI.

Críticas discográficas:

“La serie de zarzuelas de EMI, que tan interesantes títulos pocas veces editados ha puesto en circulación por el mercado, como es célebre el ejemplo de *Los cadetes de la reina*, recupera ahora la obra del prolífico compositor Julián Santos Carrión (1908-1983), con libreto de Lorenzo Guardiola Tomás. El enredo amoroso con final feliz, *La Niña del Boticario*, fue compuesto en los años cincuenta y estrenado en 1988 en su Jumilla natal, por su discípulo Julián Molina que dirige esta grabación. EMI ha contado con un nutrido grupo de voces españolas asociadas muy frecuentemente a la zarzuela como Ángeles Blancas, en el papel protagonista de Marisa, o Luis Dámaso como Don Fernando. La Orquesta Filarmónica de los Urales acompaña a un recomendable registro que gustará a los amantes de la zarzuela y la ópera, por su frescura musical y el gracejo de su libreto”¹³ (Revista Melómanos)

“Raro acontecimiento este de grabar operetas o zarzuelas, cuanto más raro aun es dar a conocer por primera vez en un disco una opereta/zarzuela del todo desconocida. Merito del sello EMI y del alumno del compositor, Julián Molina, quien también se encarga de dirigir la obra con el suficiente acierto para mostrar la validez de la misma y el buen hacer de su autor. *La Niña del boticario* es, sin lugar a dudas, una linda obra lírica en dos actos con libreto de Lorenzo Guardiola Tomás, cuyo compositor nacido en jumilla (1908-1983) provenía de una familia de arraigada tradición musical...”

“Presentada en trece números, esta opereta/zarzuela entra dentro de la mejor tradición de nuestro género y no desmerece respecto de algunas zarzuelas que se encuentran dentro del repertorio habitual, conteniendo romanzas y dúos de gran expresividad que bien, sólo a modo de ejemplo, podemos mencionar como la romanza de Marisa, dúo de Marisa y Don Sabino y entrada de Fernando y en los que lucen Ángeles Blancas, Luis Dámaso y Rodrigo Esteve, estando bien acompañados por el resto de intérpretes. La acción es una comedia de enredo habitual, desarrollada en Madrid en tiempos de Felipe IV. Juegan en escena una joven doncella, un pícaro estudiante y un viejo doctor que se disputan el amor de la fémina, aderezado todo ello con falsos envenenamientos, rezos, ensalmos y otras intrigas. No deja de tener su miga, y sobre todo no le falta a la música fuerza y expresividad teatral. Agradecemos la iniciativa de esta primera grabación mundial.”¹⁴ (Revista Scherzo)

“A pesar de haber sido el siglo XVII el momento histórico en que la zarzuela hizo su primera aparición, es y siempre será el castizo Madrid decimonónico el marco escénico de este género por excelencia. Figuras como Chueca, Chapí o Bretón, entre otros, darán a conocer sus mejores producciones tomando dicho referente como principal fuente de inspiración, al igual



¹² Diario La Verdad de Murcia. Octavio de Juan, 16 de agosto de 1988.

¹³ Revista Melómanos, pg. 14. Número 70, Noviembre de 2002

¹⁴ Scherzo, págs. 87-88. N° 172, Febrero de 2003

que los compositores que ya en la pasada centuria continuaron rindiendo homenaje a esta forma dramático musical.

El presente compacto es una buena muestra de ello, en el que se recoge la hermosa obra del maestro *Julián Santos*, *La Niña del boticario*.

Incluso encontrándose una vez más ante las limitaciones perspectivas que impone el registro sonoro de un espectáculo audiovisual como es la zarzuela, en el caso de esta grabación, tanto su notable calidad sonora como su belleza interpretativa compensan con creces tales restricciones, permitiéndonos disfrutar de esta singular obra dentro del vasto repertorio que nutre el género español.”¹⁵ (*Revista Ritmo*)

OTRAS OBRAS LIRICAS

Como apuntábamos al principio Julián Santos cultivó también el género de la revista y comedia musical. Citaremos algunos de ellos sin profundizar en detalles, no porque sea menos importante, sino porque hoy día todavía carecemos de datos acerca de estas obras, ya que al igual que hemos hecho con la zarzuela y opereta, requerirían un estudio más profundo que esperemos sea objeto de otra nueva publicación.

“*Garbo*”. Comedia musical en dos actos con libreto de Angel Hortas y Elias Los Arcos, fue estrenada en Jumilla, el 10 de mayo de 1927. Como curiosidad, apuntar, que este libreto fue editado por graficas Haro de Caravaca en el año 1948 y podemos encontrar un ejemplar en la Biblioteca Nacional. La obra consta de 16 números musicales dedicados cada uno a una región diferente de la geografía española.

“*Cocktail*”. Revista en dos actos, como su nombre indica en las tres versiones que hizo el compositor, denominándolas *Cocktail nº1*, 2 y 3, es una selección de pequeñas piezas musicales, de estilo revistero, y de cuyo texto es autor el propio compositor. Se estrena la primera versión (*Cocktail nº 1*) en Jumilla, en el Cine Moderno, el 6 de enero de 1933¹⁶ por la compañía *Baby Femina*, compuesta por niñas de entre 5 y 12 años, dirigidas por Julián Santos.

“1800”. Opereta en un acto, estrenada en Murcia el 2 de Febrero de 1940 y de cuyo libreto es autor Julián Santos. No tenemos referencia alguna de esta obra, únicamente la reseña del estreno en el diario “La verdad” de 3 de febrero de 1940.¹⁷

“*Color*”. Revista en dos actos, libreto de Julián Santos. Desconocemos la estructura de esta obra ya que sólo se conservan las partituras de 5 números musicales, si que consta en el registro de la SGAE y sabemos, por una crónica de la época, de la preparación para su estreno en Murcia en 1934.¹⁸

“*La Fiesta de Santa Cecilia*”. Escrita en el año 1946 en colaboración con el libretista Rafael Soria. Es un sainete lírico en un acto del cual se conserva todo el material. Consta también su registro en la SGAE y conocemos la fecha de estreno, 5 de diciembre de 1946, en el Teatro Vico de Jumilla.

“*Evocación de Carmen*”. Apunte de Zarzuela en un acto con libro de Lorenzo Guardiola. Se estrena en la misma función que “Farruca”, el 10 de Abril de 1953, como consta en el programa

de mano que se conserva. Estructurada en un solo acto, consta de cuatro números musicales conservándose la mayoría del material, no así el libreto.

“*El Farolillo sentimental*”. Sainete lírico en un acto con texto de Ernesto Miracle. Se conservan tres números musicales así como la orquestación por lo que deducimos que es la totalidad de la obra. No conocemos la fecha del estreno aunque si sabemos que fue en la década de los 50 en el Teatro Vico.

“*Música en la noche*”. Revista en dos actos con libreto de Jacobo González. De esta obra se conserva todo el material, tanto el texto como la partitura. Varios números de la misma fueron utilizados luego en el estreno de “*Cosmos*”. No se sabe con exactitud la fecha de estreno pero si que tuvo lugar en el Teatro Vico de Jumilla.

“*Deme un Bric a Brac*”. Revista, titulada también “*Álbum romántico*”. Texto de Lorenzo Guardiola. Está estructurada en dos actos y dividida en doce números musicales de los cuales se conserva texto y partitura.

“*Bheni Tokame*”. Comedia musical, escrita seguramente en su etapa murciana ya que el libro es de Joaquín García, libretista habitual de aquella época en Murcia con quien escribe varias zarzuelas y revistas. La única referencia que tenemos de la existencia de esta obra es el catalogo de la SGAE.

“*Hedelways*”. Opereta en un acto, con libro de Mariano Sánchez Palacios y escrita en colaboración con los compositores Jose M^a Capdepon y Jose Albuger Cuenca. Sabemos de su estreno en el Teatro Galindo de Cieza el 30 de agosto de 1942. Debió ser escrita en su etapa de residencia en Madrid. No se conserva de ella material alguno y, como sucede en otras obras, la única referencia la encontramos en la SGAE.

“*La estatua de Orfeo*”. Espectáculo dramático sin determinar. Libro de Joaquín García. La única referencia es el catalogo de la SGAE.

“*Silvia*”. Opereta en dos actos. con libro de Mariano Sánchez Palacios y escrita en colaboración con los compositores Jose M^a Capdepon y Jose Albuger Cuenca. Al igual que “*Hedelways*”, sabemos de su estreno en el Teatro Galindo de Cieza el 27 de agosto de 1942. Debió ser escrita en su etapa de residencia en Madrid. No se conserva de ella material alguno y, como sucede en otras obras la referencia es el catalogo de la SGAE.

“*El amor en el mar*”. Revista en dos actos, con libro de Mariano Sánchez Palacios y escrita en colaboración con los compositores Jose M^a Capdepon y Jose Albuger Cuenca. Al igual que “*Hedelways*” y “*Silvia*”. Sabemos de su estreno en el Teatro Galindo de Cieza el 27 de agosto de 1942, y como las anteriores fue creada en Madrid. No se conserva de ella material alguno y la referencia la obetemos en la SGAE.

“*La dicha colmada o la pava de Mercedes*”. Sainete lírico en un acto con texto de F. Sanz de la cual se conserva la partitura del primer acto. Sabemos de su estreno porque figura en el anverso del programa de mano de la reposición de “*Farruca*”, el 27 de Noviembre de 1953.

“*La dama embrujada*”. Zarzuela de la que desconocemos su estructura y duración. Sabemos que el texto es del propio Julián Santos, está escrita en Madrid, según reza la partitura que se conserva, (una romanza de tenor) el 27 de marzo de 1942. Desconocemos si esta obra fue terminada y estrenada.

“*Radio tacto*”. Comedia Lirica, con libreto de Camilo Valenzuela y de la que se conserva solamente un minueto para piano.

15 Revista Ritmo, Pg. 71. nº 747 Noviembre de 2002

16 Programa de mano del estreno.

17 Diario La Verdad de Murcia, 3 de febrero de 1940

18 Diario La Verdad de Murcia, 13 de Noviembre de 1934

“*Salomé*”. Espectáculo dramático sin determinar. Sabemos que fue estrenada en el teatro Romea de Murcia en el año 1935.¹⁹

“*El Poeta loco*”. Espectáculo dramático sin determinar. Desconocemos la autoría de la letra así como estructura de la obra, la cual aparece inconclusa según los manuscritos que nos han llegado. Se conservan 4 números musicales y, de ellos, 3 son danzas, por lo que no sabemos si se trata de una especie de Opereta-Ballet, como “*Sueño de Niña*”.



Reverso del cd La Niña del Boticario con dedicatoria de Plácido Domingo



Orquesta Compañía Lírica Julián Santos

CRONOLOGIA DE LA OBRA LIRICA DE JULIAN SANTOS

- | | |
|------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1924 | Escribe su primera obra lírica “ <i>Sueño de Niña</i> ”. |
| 1926 | Escribe la zarzuela “ <i>El Embrujoado Rey</i> ” de la cual es también autor de la letra |
| 10/05/1927 | Estrena “ <i>Garbo</i> ” en el Teatro Vico de Murcia |
| 30/12/1932 | Estrena “ <i>El Embrujoado Rey</i> ”, en el Cine Moderno de Jumilla |
| 8/01/1933 | Estrena “ <i>Cocktail nº 1</i> ”, una revista en tres actos |
| 13/11/1934 | Escribe una nueva revista, “ <i>Color</i> ” |
| 1935 | Estrena “ <i>Salomé</i> ” en el Teatro Romea de Murcia |
| 5/12/1939 | Estrena “ <i>Sueño de Niña</i> ” en el Teatro Romea de Murcia |
| 3/02/1940 | Estrena, en el Teatro Romea de Murcia, el sainete lírico “1800” |
| Nov./1940 | Escribe en Murcia las zarzuelas “ <i>Tierra Llana</i> ” y “ <i>El Fantasma de la Tercia</i> ” |
| 27/08/1942 | Estrena en el Teatro Galindo de Cieza las operetas “ <i>Hedelways</i> ”, “ <i>El amor en el Mar</i> ” y “ <i>Sylvia</i> ” |
| 1/04/1944 | Estrena en el Teatro Vico de Jumilla “ <i>La Moza de la Dehesilla</i> ” |
| 5/12/1946 | Estrena “ <i>La Fiesta de Santa Cecilia</i> ”, sainete lírico en un acto. |
| 19/06/1947 | Obtiene un premio nacional con la zarzuela “ <i>Los Gerifaltes</i> ” |
| 2/02/1951 | Estrena en el Teatro Apolo de Valencia “ <i>Los Gerifaltes</i> ” |
| 10/04/1953 | Estrena “ <i>Farruca</i> ” y “ <i>Evocación de Carmen</i> ”, en el Teatro Vico de Jumilla |
| 29/11/1953 | Repone “ <i>Farruca</i> ” y estrena “ <i>La dicha colmada o la pava de Mercedes</i> ” sainete lírico en un acto, en el Teatro Vico de Jumilla. |
| 25/02/1956 | Estrena “ <i>Jaime Alfonso el Barbudo</i> ” en el Teatro Vico de Jumilla |
| 16/08/1966 | Obtiene el tercer premio en el certamen lírico de Aspe con “ <i>Montaraz</i> ” |
| 21/07/1973 | Estrena “ <i>Cosmos</i> ” en el jardín de la glorieta de Jumilla |
| 15/08/1988 | Se estrena, tras su muerte, “ <i>La Niña del Boticario</i> ” |

19 Diario “La Verdad” de Murcia de 1937

José Antonio Carrion

Staccato

que blancay - bella es la nie - ve - Ay - ay - que - blancay que bella es la nie -

son sus co - pos de ra - so Ay - son sus co - pos de re - da - de

ra - so pero con - sista al ni - ni - to - le da pro - ay ay

(Cora)

Autógrafo del villancico "Yo no quiero la nieve"



LOS VILLANCICOS

Por José M^a Ibáñez Guardiola.



Compañía Lírica Julián Santos en el
concierto de Navidad del Asilo,
dirigida por Salvador Pérez.

El villancico es el cantar de la villa. Comenzó siendo un cantar profano, pero hacia el siglo XVI adquiere una importancia cada vez mayor en los asuntos religiosos. Ello es debido a que las autoridades eclesiásticas empiezan a considerar la conveniencia de introducir en la liturgia canciones, compuestas en estilo sencillo y directo del villancico, como una forma de acercar al pueblo los misterios de la Fe católica, especialmente durante las celebraciones correspondientes a la Navidad y al Corpus Christi. Hoy han quedado exclusivamente para las celebraciones navideñas y son del todo indispensables en ellas.

El alma de un niño y el talento de un artista contienen los villancicos del maestro Julián Santos. Hechos para ser escuchados con placidez y cantados con facilidad. Para ello, el maestro echa mano del folklore popular que conoce y domina, sabedor de que el villancico es ante todo un canto hecho por el pueblo y para el pueblo. Las melodías, son fundamentalmente graciosas y sencillas pero en los arreglos despliega todo un universo ambiental y armónico de frescura y buen gusto. He escuchado los villancicos del maestro en diferentes marcos y contextos y siempre me han conmovido. En el recogido monasterio medieval de frailes franciscanos de Santa Ana del monte, dentro de la pequeña ermita, en aquel marco que invita al recogimiento del espíritu y a la reflexión más profunda. En la sencilla capilla de las dominicas descalzas, las monjas de clausura que encarceladas por amor a Dios oran por la salvación del mundo y los hijos de los hombres, y en esa capilla también he sentido un sobrecogimiento especial. En el marco incomparable de la monumental iglesia de Santiago frente al bello retablo dorado o en la austeridad del coro neoclásico, con su acústica magnífica. En el escenario del pequeño y coqueto teatro Vico, por el cual, desde hace más de un siglo, han desfilado cómicos y músicos, artistas y poetas. Y por fin, en la calle, frente a la fachada del Ayuntamiento junto a un inmenso árbol de Navidad, el clásico nacimiento público que cada año se exhibe al pueblo, cerca de las brasas de una hoguera encendida para la ocasión, con el frío invernal calándome los huesos e hiriendo levemente mi nariz y mis manos. Y entonces he recordado los lejanos y felices días de la infancia y una lágrima ha cristalizado en mis ojos como diminuto copo nocturno de nieve.

Las letras también son sencillas, al igual que los títulos, y algunos textos no dejan de ser originales al extrapolarse parajes o nombres de Belén y tierra Santa a otros de nuestra propia tierra. Por ejemplo uno de los pasajes dice: “*Tu Maria Antonia, llama al Andrés*”. Y otro. “*Ya vienen los reyes por los Alberciales*”...etc, haciendo así más familiar y cercano el villancico.

Cuando era un chiquillo, todos los años, se organizaban villancicos a los que asistían todos los colegios de la localidad. Nosotros llevábamos generalmente en nuestro repertorio un par del maestro Santos. Como desconocíamos parte de la música o parte de la letra, o no estábamos seguros de cual era la melodía real, porque no existían grabaciones ni partituras de los mismos y solo nos basábamos en la tradición oral, a menudo engañosa, y en el



los villancicos que él acababa de interpretar un par de días antes. A pesar de todo, y aunque los intérpretes no eran de mucha calidad, debía el maestro sentirse orgulloso de que aquellos chiquillos hubieran elegido un par de sus villancicos para concursar, en vez de aquellos otros yankees que tan de moda estaban y que invadían ya tanto los anuncios de televisión como el hilo musical de los grandes almacenes.

En el año 2001, la compañía lírica Julián Santos se decidió a editar un disco o CD con diecisiete villancicos en los que destacan las voces solistas de Carmen Claire, Silvia Leivinson y Agustín Sánchez, todos ellos arropados por la coral Ars Nova y dirigidos por Antonio Salmerón, acompañados por la orquesta titular de la Compañía Lírica “Julián Santos” dirigida por la batuta de Andrés Santos. El CD está editado por producciones Lorca y producido por la propia Compañía. Como he dicho antes, contiene diecisiete títulos, a saber: *Corre pastorcillo*, *Llamada de los pastores*, *Venimos del monte*, *Tierno niño*, *Suene el pandero*, *El rey supremo*, *Duerme*, *Gloria*, *Pastorcitos*, *Los Reyes de Oriente*, *Se han ido los pastores*, *Alegría*, *Campanitas de Belén*, *Yo no quiero la nieve*, *Pajaritos*, *Llegaron a Belén* y *Triste Melancolía*.

Como el maestro Santos conocía casi todos los palos de la música popular y del rico folklore español, entre estas diecisiete piecillas navideñas hay de todo. Por ejemplo: *Tierno niño* y *Duerme*, son dos nanas; *Suena el Pandero* es una jota en toda regla; *Se han ido los pastores* una muñeira que te transporta a los húmedos y verdes parajes del norte; *Yo no quiero la nieve* podría ser perfectamente la romanza de una zarzuela; *Triste melancolía* es un zortziko vasco, y *Purísima Virgen* bien podría ser una plegaria. Como veis, un despliegue de estilos e imaginación que evidencia la maestría y la facilidad del autor para abrir todo un abanico de variados colores en algo tan sencillo y ancestral, tan popular y simple como un villancico.

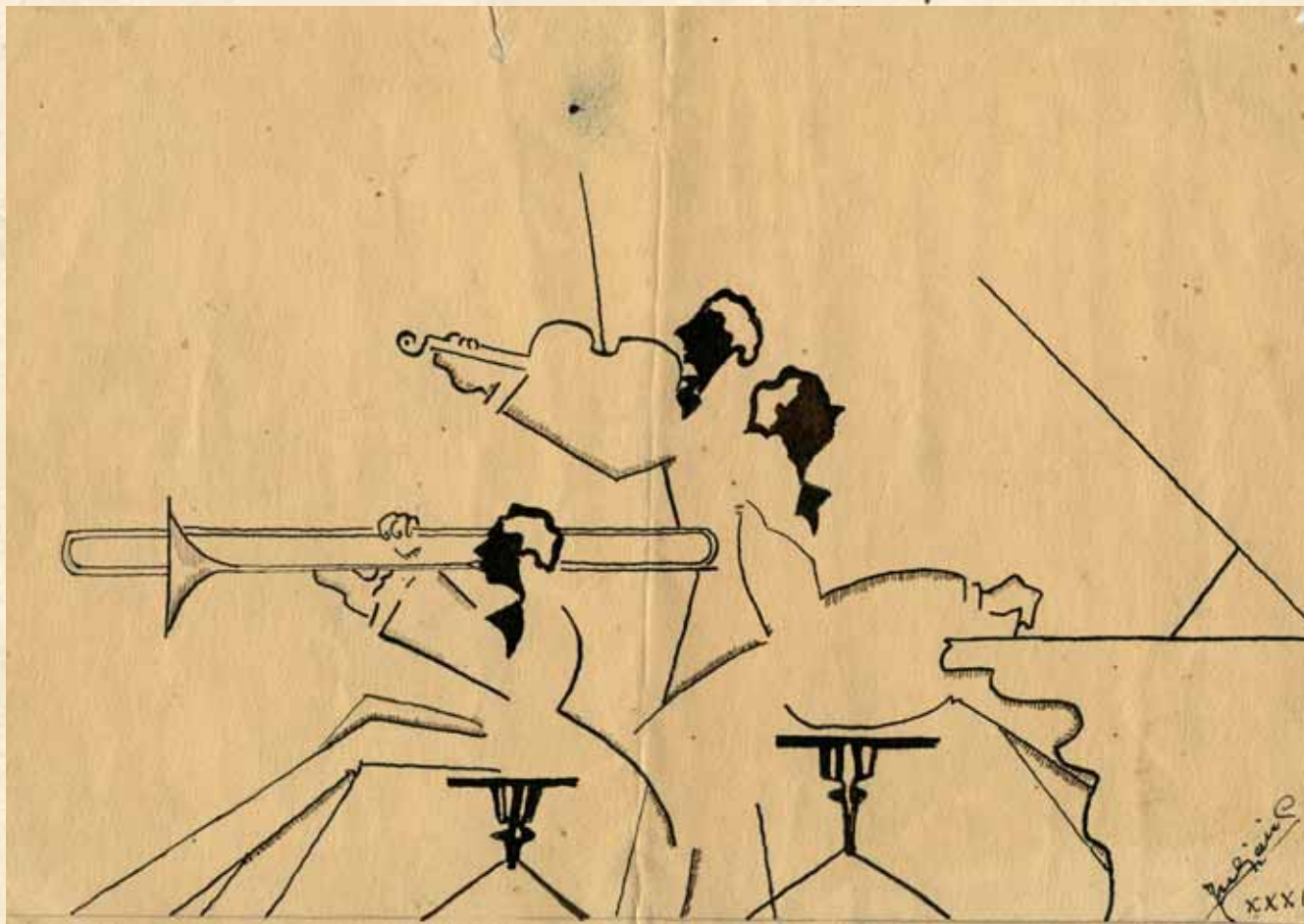
Resulta curioso saber que el Maestro Santos arreglaba cada año los villancicos dependiendo del personal con que contara para interpretarlos. Es decir, si un año contaba como instrumentistas con un contrabajo, un violín, un armonio, un par de flautas y un clarinete, adaptaba

Julián Santos Carrion

los arreglos a esos instrumentos, o lo que es igual, personalizaba las partituras en beneficio de sus intérpretes. No conocemos con exactitud la fecha de composición de estas piezas navideñas pero parece ser, a juzgar por las fuentes consultadas, que debieron de ser escritos alrededor de la década de los cuarenta. Se interpretaban en las misas de gozo a las siete de la mañana todos los días de Navidad. Se realizaba lo que se llama una escolanía. Unas veces se interpretaban en la Parroquia Mayor de Santiago, otras en la del Salvador, en el asilo etc.

La ausencia en mi casa de seres muy queridos que acabaron sus ciclos vitales y se ausentaron para siempre, ha hecho que, en gran parte, haya desaparecido en mi mucho del espíritu navideño, de la ilusión y la alegría con que vivía en mi infancia y adolescencia estos días de religiosidad y de magia, pero cuando por fechas navideñas, año tras año, la compañía lírica

Julián Santos organiza la audición de los villancicos en cualquiera de los marcos entrañables citados anteriormente, corro a oírlos otra vez con la ilusión de un niño, y cuando resuenan las viejas melodías que en mi infancia escuche alguna vez tocar al maestro al piano o canturrear a mi madre o a mis maestros en aquellos pasados días invernales, recupero el viejo espíritu que un día perdiera Mister Scrooge, el solitario personaje del magnífico cuento de Dickens, y tres espíritus o fantasmas, el de las navidades pasadas, el de las presentes y el de las futuras vienen a rescatarme para mostrarme lo que puede ser esta vida sin amor, sin generosidad, sin esperanza, sin alegría, sin la dulce e inalcanzable utopía de lograr un día un mundo mejor, más justo y solidario, y sin el corazón de un niño inocente.



Los Músicos. Dibujo de Julián Santos

EL LENGUAJE MUSICAL DE
JULIÁN SANTOS
UN ACERCAMIENTO A LA
“SUITE SANTA ANA”
ANÁLISIS DE LA OBRA

Por Salvador Martínez





Orquesta de la Compañía Lírica Julián Santos, Director Nicolás Galvez

INTRODUCCIÓN

Escuchar la música de Julián Santos y observar sus partituras son dos cosas muy distintas; el contraste entre ambas cosas es rotundo, y si la escucha fascina y subyuga, reflejando ecos en el inconsciente musical del oyente, la partitura es tan sorprendente, que es posible quedar perplejo y enganchado, como analista musical o como compositor, ante esta fuerte y original discordancia.

Comprender la obra de un compositor siempre puede resultar algo difícil ya que todo lo referente al proceso de creación suele parecer un misterio, alentado muchas veces por falsos romanticismos y subjetividades asociadas a ello; por esto, si en algo pueden estar los músicos de acuerdo es precisamente en lo contrario, en los aspectos objetivos de la obra; a fin de cuentas es la partitura lo que el artista deja por escrito como testamento de su arte y es precisamente que desde el análisis de ésta, es dónde se puede apreciar la gigantesca dimensión de un autor, sin entrar en las contradicciones de tipo personal que suelen llevar parejas las impresiones sensoriales y emocionales.

La Suite Santa Ana, obra compleja y difícil, se resiste al análisis convencional en cualquiera de sus elementos musicales, siendo quizás de las piezas más atrevidas que podemos encontrar de un compositor español no adscrito a las vanguardias históricas.

La primera pieza, “Exordio”; palabra que, al margen de lo musical, demuestra la cultura del compositor, es un ejemplo único de cómo tener continuamente en circulación el total cromático de la escala (las 12 notas posibles) sin caer en la atonalidad ¹, manteniendo a la vez una textura y un carácter comprensible para todo tipo de público.

En estas partituras podemos descubrir a un músico nada estrecho de miras y localista, Julián Santos, es murciano pero nada más, no es un compositor folklorista y no ofrece ni regala concesiones a un lenguaje que otros contemporáneos suyos usaron sin dudar a falta de un lenguaje propio y original.

Julián Santos, desdeña la mediocridad. Lo vemos en estas páginas para piano; huye de los localismos y mira al mundo sin complejos hablándole desde su propia personalidad de tú a tú. Estos rasgos ubican a este artista como un músico de su época que supo crear un lenguaje propio, adoptado desde los avances más vanguardistas de su generación.

GENERALIDADES

Resulta difícil resumir el devenir del lenguaje musical en un compositor tan prolífico y heterogéneo. Así, lo primero que llama la atención es, fundamentalmente, el carácter rapsódico, libre, casi improvisado de esta obra, un rasgo “cuasi” Romántico que se aleja a propósito de las formas y estructuras de escuela y de las corrientes neoclasicistas² de mitad de siglo XX de origen alemán, y más cercano en concepto a las corrientes musicales francesas, dominantes en el mundo latino en esta misma época. La obra fluye de forma natural descubriéndose, poco a poco, hasta el final.

En el aspecto armónico es donde el genio del artista se revela más atípico. Así, clasificar, entroncar y relacionar el lenguaje armónico de Julián Santos supone un reto difícil, ya que el sentido de la progresión de acordes, las cadencias y la funcionalidad armónica queda continuamente desdibujada, incluso ocultada, por un extenso cromatismo, escondido en un tejido polifónico que es a la vez vertical y horizontal. Podemos encontrar acordes en el sentido tradicional con notas añadidas, que tienen el objetivo claro de acompañar a la melodía y acordes que podríamos llamar “casuales”, fruto del tejido contrapuntístico con choques disonantes que añaden “color” y expresividad.

Armónicamente, nos encontramos frente a una música altamente colorista, dónde la funcionalidad clásica está bien disimulada en un manto de disonancia, resuelto técnicamente por medio de aproximaciones, retardos y apoyaturas, que articulado por medio de una técnica moduladora única, personal y sorprendente, demuestra una alta y refinada sensibilidad ajena, a escuelas y maestros.

En la música de Julián Santos conviven, en perfecta armonía, triadas, cuatriadas, expandidas a un cromatismo extendido, junto a acordes por cuartas y segundas, bloques de acordes sin nomenclatura y conglomerados colorísticos que van desde la funcionalidad tonal a la más extrema vaguedad armónica.

Puede parecer imposible abarcar tantos lenguajes en espacios de tiempo muy pequeños a veces, y lo sorprendente es que, desde la escucha, no resulta un “collage”, un puzzle, al contrario, el oyente puede sentir no solo la sensación real de unidad del lenguaje sino también una clara dirección musical de alto nivel expresivo.

En cuanto a la melodía, tiene un papel importante en la obra y el compositor demuestra su capacidad para pasar sin rubor de la melodía atemática al cantable más popular. Dos tipos de melodías podemos apreciar en estas piezas: las que podemos llamar de tipo armónico, aquellas que no tienen sentido musical sin el tejido polifónico, y las melodías de carácter cantable y expresivo que fluyen de forma libre y natural. Las primeras, recrean nuestro intelecto; las segundas, golpean el corazón. Como rasgos esenciales de la técnica melódica, al igual que en la armonía, conviven cromatismo y diatonismo en un todo indisoluble. El grado conjunto le sirve al autor para cantar y el salto para colorear y abrir nuevos registros que eviten la monotonía. En la técnica de base, se encuentran imitaciones y motivos recurrentes que confieren unidad a la obra, un rasgo neoclasicista que huye del concepto romántico del desarrollo motivico.

Por último, en este breve repaso de los elementos musicales, el ritmo, es un componente unificador en la música de este compositor con dos formas de utilización muy características y decididamente al servicio del discurso musical. Una, articulado casi desde la improvisación, tremendamente mediterránea, latina y muy cerca, desde otra perspectiva al “parlato Rubato”³ Bartokiano, dónde la complejidad rítmica produce la ausencia de ritmo marcado, provocando un discurso que da a la música una dimensión dubitativa, pensativa, que exige del oyente una gran atención, casi la misma que debería prestar a una confesión; y otro estilo, la isoritm-

¹ Sistemas musicales organizados sobre una base distinta de la que rige la tonalidad.

² Corriente musical del siglo XX caracterizada por una continuación de los postulados tradicionales de la música.

³ Recurso musical adoptado de los estudios sobre el folklore balcánico realizados por Bela Bartok. Utilizado en su música, consiste en un discurso de ritmo libre con semejanzas al habla.



mia,⁴ entendida desde el pulso de la danza, el ostinato⁴ y la repetición a veces obsesiva, que le permite acercarse a un público más amplio al que puede cautivar con unas dotes excepcionales para reinventar la tradición.

LA OBRA

En forma de Suite, comprende seis movimientos que dan unidad a un poema pianístico de carácter descriptivo y dramático. La obra recrea musicalmente los parajes y lugares recorridos por un paseante anónimo en peregrinación al monasterio de Santa Ana de Jumilla, en Murcia.

1er. Tiempo “...A manera de Exordio”

El primer tiempo de esta suite es algo más que lo que anticipa el título, preámbulo, prólogo, introito, es una verdadera declaración de principios musicales, una advertencia incluso un anuncio de la originalidad de su lenguaje.

De gran densidad armónica, rítmica y melódica, esta pieza es la de mayor riqueza y complejidad de toda la suite. Todos los elementos del lenguaje son puestos en la composición en un alarde exuberante de creatividad y recursos musicales. De forma y estructura libre, a manera de preludio y como una fantasía, este movimiento utiliza un lenguaje muy sofisticado, la armonía es compleja con el uso de un gran cromatismo en los enlaces de acordes, las progresiones armónicas oscilan desde movimientos por el círculo de quintas a uniones inesperadas y abruptas. El acorde más utilizado es la cuatriada, en cualquiera de sus posibles combinaciones, séptimas mayores, de dominante, disminuidas, de sensible, ampliadas con alteraciones diatónicas y cromáticas procedentes de la mixtura⁵ tonal, quintas aumentadas y tritonos⁶, que de forma masiva configuran el color armónico de la pieza.

La melodía parte de dos motivos básicos que recorren a lo largo de la obra en múltiples configuraciones, imitándose en progresiones o uniéndose para crear nuevos motivos melódicos. Extensamente cromática, a veces se opone a la armonía, otras veces discurre al margen de ella y casi siempre con su intervención colorea el discurso creando nuevas armonías. Retardos, bordaduras y apoyaturas son usados extensivamente apoyando aún más un sonido altamente expresivo.

El ritmo de esta pieza sigue las mismas premisas que melodía y armonía, la complejidad rítmica es tal que produce la sensación de ausencia de ritmo perfecta para el carácter discursivo de la obra. Polirritmia, figuraciones complejas, medidas cambiantes en contraste continuo y cambios de metro y compás, configuran un concepto rítmico de la obra, que se aprecia en su

dificultad en la escucha para el oyente, como una obra improvisada donde, a pesar del aparente conflicto métrico, las sensaciones en la escucha son las de una enorme libertad.

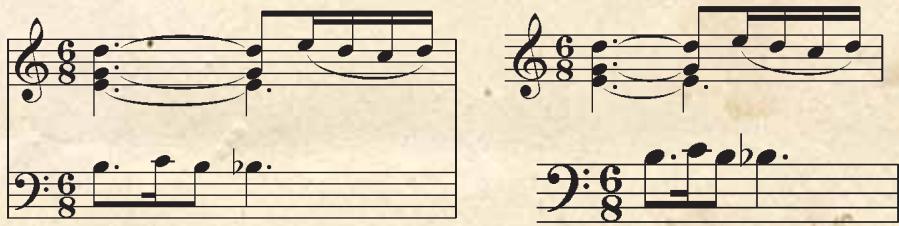
La textura oscila entre la melodía acompañada, perfecta para este carácter rapsódico, y la complejidad de elementos melódicos y armónicos en una curiosa mezcla que parece contrapuntística pero que sería más adecuado llamar con un nuevo vocablo, textura “complicada”. Vamos a ilustrar con algunos ejemplos comentados de la pieza estas características particulares.

1ª Sección – compases 1-13

Ejemplo 1 y 2. Motivos y células temáticas.

En estos dos ejemplos, observamos el primer compás de la obra (nº 1), en el que de forma esquemática se nos muestran los dos motivos principales que van a estar presentes en toda la pieza.

Adagio ma rubato il tempo



El segundo ejemplo es otra de las muchas maneras que las diversas combinaciones de estas dos células, en voces distintas, como melodía y acompañamiento y unidos, permiten al autor crear nuevas melodías (nº 2).



Ejemplo 3 y 4. Apoyaturas⁷ produciendo acordes de 5 aumentada. Fa natural en el primer acorde en voz interior



4 Ostinato rítmico. Ritmo repetido. En el Ars Nova, base métrica para la creación de melodías llamada Talea.

5 Ostinato rítmico. Ritmo repetido. En el Ars Nova, base métrica para la creación de melodías llamada Talea.

6 Intervalo neutro de cuarta aumentada. Característico de la música del siglo XX, divide a la octava en dos partes iguales, forma parte del acorde de dominante y en la Edad Media fue evitado y prohibido su uso recibiendo la denominación de “Diabolus in música”

7 Nota extraña a la armonía que en parte fuerte produce disonancia.

Apoyatura en la melodía (do natural)



Ejemplo 5. Secuencia⁸.

Los compases 9 y 10 son muy interesantes al utilizar dos elementos muy contrastados y muy utilizados por el compositor en toda la obra. Por un lado, la sustitución habitual de tritono para el acorde de dominante en la música de Jazz (estilo que manejaba el autor), y por otro lado el sistema axial⁹, de Bela Bartok, basado en el mismo principio. El resultado final es la fusión de dos lenguajes distintos, característicos de mitad de siglo XX. Podemos observar en la mano izquierda, el círculo de quintas sobre los acordes de dominante *LA*, *RE*, *SOL*, *DO*, definidos solamente por su tritono, único intervalo unívoco en este caso para la modulación, la mano derecha, que parece sin embargo no apoyar ni definir estas armonías, sí lo hace si pensamos en el sistema axial, dónde un acorde tiene su complementario en la parte contraria del eje, en el círculo de quintas, en su tritono y podemos ver como al acorde de dominante *LA* opone en la melodía *Mib* y en el siguiente compás; *Lab* aparece como quinta del tritono sobre la quinta justa del acorde (*Re*).



Ejemplo 6. Acordes con notas añadidas.

Acorde de 6^a dórica¹⁰ y novena como apoyatura, elemento característico del Impresionismo¹¹ francés, al final de una progresión como tónica ficticia. El resultado es colorístico.

⁸ También llamada Marcha progresiva, es un recurso compositivo de alto valor estructural que consiste en la repetición de un pasaje o motivo a otro intervalo.

⁹ Sistema de ejes ideado por Bela Bartok para su música. Básicamente consiste en que cualquier acorde tiene un complementario en el polo opuesto del círculo de quintas y este siempre es su tritono.

¹⁰ Nota característica del modo griego del mismo nombre. Consiste en el sexto grado de la escala menor del segundo grado de una tonalidad. La diferencia con una escala menor natural es que esta sexta es mayor.

¹¹ Movimiento musical de final del Siglo XIX nacido en Francia a imitación de la pintura del mismo nombre cuyo máximo representante es Claude Debussy.



Ejemplo 7. Tensiones¹² cromáticas sobre acordes de dominante.

Acorde cadencial sobre el que acaba la primera sección, adornado con una gran apoyatura doble que configura un acorde de dominante con la novena menor y la quinta aumentada, que estabiliza momentáneamente y de forma engañosa la tonalidad de *Dom*, única dónde estos acordes (*Fam* y *Sol7*) pueden estar relacionados (IV y V grado).

2ª Sección – Enlace. compases 14-16

Ejemplo 8. Cromatismo (armónico y melódico)

El primer compás es significativo del lenguaje de la pieza y testimonia su coherencia interna. La melodía en la mano derecha es una melodía cromática en forma de progresión y la armonía en la mano izquierda es una sucesión de acordes de quinta aumentada en movimiento cromático a manera de contrapunto.



Estableciendo un puente y salvando las distancias el autor parece hacer un guiño desde el futuro a Liszt (del que sabemos era un gran intérprete), usando los mismos elementos, ahora condensados en un solo compás, que hace en su obra “Nubes grises”

3ª Sección – Primo tempo. compases 17-32

La vuelta al primer tempo nos devuelve al inicio con los elementos temáticos conocidos, convertidos ahora en tema principal, como si todo lo que ha ocurrido hasta ahora no fuera más que una balbuceante introducción que, por fin, se afirma con claridad.

¹² Una tensión es cualquier tercera superpuesta a la triada. Las tensiones pueden ser diatónicas si corresponden a las notas de la escala en curso y cromáticas si a las notas alteradas de esta misma escala.

Tristán e Isolda

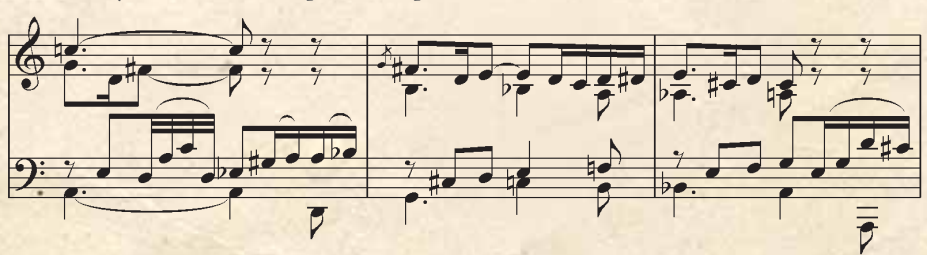
Ejemplo 9. Acordes de doble significado

Un acorde llama la atención, ya que puede ser nombrado de varias formas, y esta ambigüedad es determinante para conocer el contexto. Por una lado un acorde de séptima disminuida con apoyatura sobre la tercera, un recuerdo del “Tristán e Isolda” de Wagner, y por otro, un acorde de dominante de *Re#* escrito por enharmonía¹³, que es la mejor opción analítica, ya que resuelve sobre un acorde de séptima de *Sol*, con el que establece la relación directa de tritono ya utilizada a lo largo de toda la obra.



Ejemplo 10. Circulo de quintas y cromatismo melódico.

El pasaje se desenvuelve a través del círculo de quintas con un intenso cromatismo añadido en melodía y voces interiores, que lo enriquecen sin atentar a su funcionalidad.



Ejemplo 11. Extensiones armónicas.

El final de la sección, establece la tonalidad de *SolM* con un acorde inequívoco de tónica adornado con cromatismos melódicos en forma de bordaduras y aproximaciones que descansan sobre la séptima mayor (*Fa#*).



Ejemplo 12. Notas melódicas con función armónica.

La última nota de esta sección recuerda de nuevo que nada es lo que parece al cadenciar melódicamente sobre la séptima menor (de dominante) del acorde final.



13 Cuando dos notas suenan igual pero tienen distinto nombre. La enharmonía es un producto del sistema temperado.

4ª Sección – Animatto. compases 33-48

Esta sección es la más compleja y difícil de la obra y se podría considerar, aún siendo una obra libre, un “a manera” de desarrollo. Muchos elementos avalan esta hipótesis: el cambio de tempo, más rápido, el uso de octavas, los elementos texturales en capas y la complejidad rítmica. La densidad de este pasaje ha obligado, en la versión final para concierto, a reducirlo para poder ser tocado, dada su extrema dificultad.

Ejemplo 13. Progresión¹⁴ con acordes alterados.

Los primeros cuatro compases inciden de nuevo en acordes de quinta aumentada y séptima disminuida en progresión descendente.



Ejemplo 14. Tritono melódico.

El tritono vuelve a aparecer en la melodía



Ejemplo 15. Sistema axial.

La armonía aparenta moverse en los bajos de octava a *Rem*, desplazándose cromáticamente desde *Sib* a *Dob* enharmónico hasta el compás cadencial en que vuelve a aparecer el sistema de ejes Bartokiano, relacionando *Do7* y *Fa#7* aparentemente antagónicos como acordes complementarios.



14 Conjunto de acordes relacionados.

5ª Sección – Primo Tempo. compases 48-63

Ejemplo 16. Variación motivica

Esta parte es una vuelta a la calma con los elementos conocidos de la exposición con la aparición de un nuevo tema derivado del principal

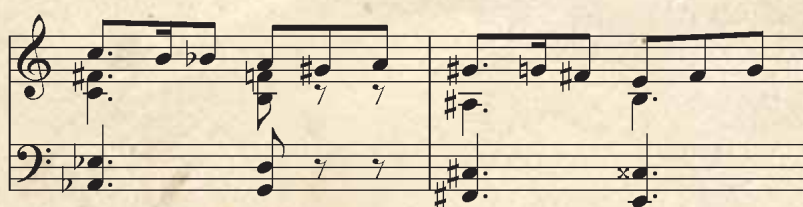


Ejemplo 17. Tritonos por el círculo de quintas



Ejemplo 18. Quintas de bajo cromáticas.

Inmediatamente se da paso a la célula temática inicial sobre acordes en quintas debajo por movimiento cromático descendente mostrando la otra cara posible del círculo de quintas al utilizar la sustitución tritonal¹⁵.



Ejemplo 19. Marcha progresiva cromática.

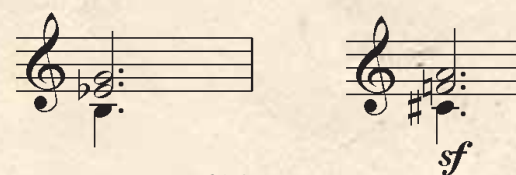
Una nueva progresión de acordes en secuencia cromática descendente sobre tritonos y color semidisminuido si enarmonizamos la melodía.



¹⁵ Cuando un acorde de la progresión es cambiado, sustituido por otro.

Ejemplo 20. Quintas aumentadas

El final de esta sección con acordes de quinta aumentada trae de nuevo a estos acordes a mandar en el discurso sonoro.



6ª Sección – Molto mosso. compases 64-87

Se inicia tras un calderón y contrasta con la anterior en un tempo mucho más lento, que va decreciendo hasta el final de la sección.

Ejemplo 21. Acordes de novena

Los primeros cuatro compases recrean de nuevo variaciones motivicas de las células principales en la tonalidad de ReM con extensiones diatónicas de los acordes (séptimas y novenas).



Ejemplo 22. Poliritmia¹⁶.



Ejemplo 23. Progresión círculo de quintas.

El final de esta sección es una progresión tonal con sustituciones de tritono por el círculo de quintas. El primer compás es La, el segundo y tercero Lab, sustituto cromático de Re, el cuarto es Reb sustituto de Sol y el quinto y sexto Do; esta progresión vuelve al movimiento cromático ya conocido pero esta vez en pares de acordes. La caída en Do inicia una nueva textura, más tranquila que la anterior marcada por los trinos sobre notas de color que prosigue el círculo hacia delante. El compás siete del pasaje contiene, al margen del cromatismo la nota Mib como característica del acorde de Fa, siguiente en el círculo desde Do y la nota Si, de nuevo como tritono del acorde desembocando en los compases finales sobre Sib⁷.

¹⁶ Uso de varios ritmos de forma simultánea.

Inicián / más Carrión



Esta sección se divide en dos partes muy diferenciadas, la primera de doce compases se divide, a su vez, en tres bloques de cuatro compases cada uno.

Ejemplo 24. Textura a dos partes cromática.

El primer fragmento es una escala cromática en la melodía (sostenuto) acompañada por otra en el bajo a octavas (misterioso) con un alto contraste dramático y descriptivo. El resultado, de nuevo, es una sonoridad de quinta aumentada sobre un acorde de dominante de *La*.



Ejemplo 25. Progresión cromática. Acordes de séptima y novena.

El segundo fragmento es una marcha progresiva sobre acordes de novena de dominante, que con la figuración melódica en tritono y por enharmonía, vuelve a tener color de quinta aumentada (*Lab* y *Re* en los extremos y *Solb*/*Fa#* como nota central)



Ejemplo 26. Falso acorde por cuartas¹⁷.

El tercer fragmento descansa sobre un acorde por cuartas ficticio, que al entrar en el tercer compás la nota *Sol* acentuada como melodía, distribuye el acorde como dos tritonos enlazados (*Sol*/*Do#-Fa*/*Si*), intervalo recurrente y estructural de toda la obra.



Ejemplo 27. Círculo de quintas completo.

La segunda parte de esta sección es un ejemplo de un círculo completo de quintas en el bajo y arabescos de melodía cromática, que se inician con su tritono al principio del compás en una nueva muestra del sistema axial.



Sección Final – Reexposición. Compases 110-Final

Tras un calderón, se inicia la recapitulación de la pieza con una nueva originalidad, cambio de compás, con una reexposición mínima de la idea temática inicial en tan solo un compás para dar paso a una gran coda final, con acordes arpegiados de gran densidad armónica, preludiando el final de un discurso meditativo que podría seguir así indefinidamente.

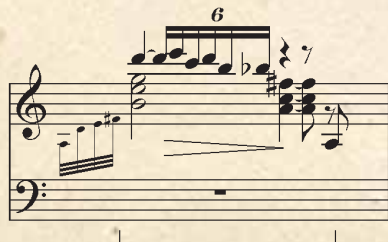
Ejemplo 28. Cambio de metro 4/4. Reexposición célula inicial



¹⁷ Armonía moderna basada en la superposición de intervalos de cuartas.

Ejemplo 29. Acordes de trecena¹⁸

El primer acorde arpeado resulta interesante, ya que si ordenamos sus notas en terceras, estas hacen un ciclo completo, mostrando la escala completa a la que pertenece de manera vertical y simultánea.



Ejemplo 30. Cadencia final. Acordes de sexta y séptima añadidas.

Para terminar la pieza, la cadencia final es de nuevo otra sorprendente originalidad, no exenta de coherencia. Un gran pedal de *Mi* sucede durante tres compases en una gran estaticidad propia del Impresionismo, estabilizando un acorde de tónica inesperado al que se añaden para dar color y variedad la sexta (*Do#*) y la séptima mayor (*Re#*), emergiendo de una escala cromática y afirmando lo que el primer acorde de la obra apuntaba como tonalidad principal de *Mim* y que, a la manera de los antiguos, acaba con tercera de picardía (mayor) y, a la manera de los modernos, Debussy y el Jazz (referencias directas del compositor) con notas de color añadidas al acorde.



Y todo lo ocurrido entre el primer y último compás no es más que una maravillosa y fascinante especulación sonora.

2º Tiempo “Ante las ruinas de Coimbra”

El segundo movimiento consta de dos partes muy diferenciadas. La primera es un Scherzo ternario y la segunda un Adagio Fúnebre.

La obra es una descripción del lugar jumillano del mismo nombre, donde se encuentran, fundamentalmente, restos arqueológicos funerarios íberos. El primer tiempo crea una sensación de desasosiego, a partir de elementos rítmicos y melódicos repetidos y el segundo es una clara alusión a los restos del yacimiento.

Allegretto Scherzando

En el inicio se muestra todo el potencial de la pieza, el motivo inicial, elaborado a partir de dos incisos diferentes, es el generador de todos los elementos de la pieza. De textura monofónica con duplicaciones a la octava, la monotonía se ve rota por armonías sobre las que descansan las frases musicales.

Ejemplo 1. Motivo inicial. Tritono y arpeggio disminuido.

El primer inciso del motivo es característico por su originalidad, un tritono unido por dos semitonos y una tercera, ofreciendo una sonoridad de partida novedosa. El segundo, un arpeggio disminuido que afirma la vaguedad armónica, confiriéndole un carácter misterioso.

Los primeros dieciséis compases de la pieza transcurren con una progresión cromática dividida en ocho y ocho.



Ejemplo 2. Inversión melódica

Los siguientes ocho compases cierran la exposición inicial con una inversión del motivo en el primer inciso y una línea melódica en el segundo, a manera de contraste, apoyado sobre acordes disminuidos.

Los siguientes veinticuatro compases son una repetición literal, transportada una tercera mayor ascendente de la exposición



Ejemplo 3. Variación motivita / armonías paralelas

Inmediatamente se inicia la sección de desarrollo, en la que se utilizan todos los elementos temáticos expuestos, ahora armonizados a tres y cuatro voces en múltiples combinaciones.

El inicio presenta el tema con la modificación del segundo inciso con una escala cromática armonizada, con acordes mayores paralelos que mutan de mayor a dominante.



Ejemplo 4. Acordes diminuidos cromáticos.

El pasaje culmina con una intensificación armónica que va desde acordes menores a disminuidos, en progresión cromática.



¹⁸ Acorde usado en la armonía contemporánea y en el Jazz. Consiste en la superposición de terceras hasta concluir un círculo completo. En la armonía de Jazz es un acorde de dominante con el añadido de la decimotercera causando habitualmente un falso acorde por cuartas.

Inicio / inicio Carrion

Ejemplo 5. Sistema axial

El enlace a la siguiente sección nos muestra otro ejemplo del sistema de intercambio axial con un acorde de dominante sobre un tritono en el bajo.



Ejemplo 6. Pedal figurado en tritono.

Los siguientes ocho compases son un recuerdo del tema inicial, desenvolviéndose sobre una cuatriada disminuida que aparece de diversas formas, como bajo pedal, como arpeggio, como acorde y como melodía. Un ejemplo magistral de economía de medios sin caer en la monotonía.



Ejemplo 7. Tritonos.

De nuevo, un movimiento cromático ascendente por el círculo de quintas en el sentido del reloj, aparecen los tritonos como armonías y melodías. El autor define la armonía de dominante con tan solo su tercera y séptima formando un tritono. El uso de imitaciones invertidas produce un color altamente cromático que desemboca en el motivo inicial, a modo de recuerdo, en los graves.



Ejemplo 8. Desarrollo motivico. Escritura enarmónica.

El pasaje siguiente se inicia con la célula inicial desarrollada de forma diferente en un nuevo motivo con carácter español. De nuevo, movimientos tritonales cromáticos, omnipresentes, con función de dominante, ofrecen una escritura difícil y engañosa al aprovechar las posibilidades de escritura enarmónica del acorde disminuido con un resultado gráfico desconcertante y atrevido.



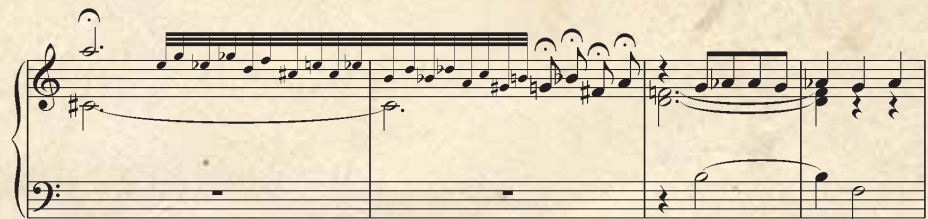
Ejemplo 9. Escala octatónica.

Los fragmentos melódicos utilizan la escala octal producto de la armonía disminuida. Este recurso es muy empleado por algunos compositores neoclasicistas, como Stravinsky y Messiaen



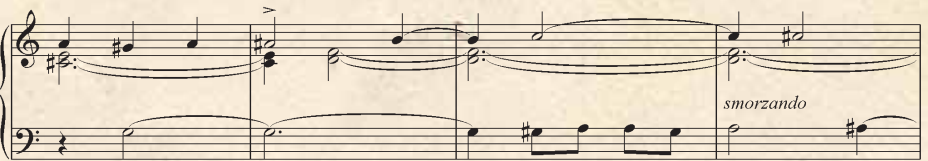
Ejemplo 10. Cromatismo.

La reexposición nos conduce hasta una cadencia sobre terceras menores cromáticas (intervalo núcleo de la obra), que ponen en circulación dos escalas cromáticas paralelas y las doce notas del material sonoro disponible.



Ejemplo 11. Terceras menores.

La coda de esta sección se desarrolla con los elementos conocidos, aportando una nueva originalidad al superponer ahora dos líneas cromáticas armonizadas con terceras menores cromáticas que preludian la tonalidad de la siguiente sección. La armonía recuerda los dos ejes tonales de la pieza, el acorde disminuido de si y de la sostenido, ambos cromáticos y en relación de dominante.



Adagio en modo fúnebre

La segunda sección nos muestra al compositor dividido entre lo culto y lo popular. Conocedor de ambos mundos, el autor intenta aunarlos en una magnífica y personal partitura que encumbra los elementos populares, dignificándolos sin perder su esencia y compartiendo con los elementos estilísticos de vanguardia, presentes en toda la obra

La textura aclara con precisión las intenciones del autor. La escritura separa radicalmente los elementos; la mano izquierda ejecuta un ostinato impertérrito, ajeno al discurso melódico de la derecha, que ubica explícitamente el origen popular de esta marcha fúnebre, que bien podríamos llamar Habanera dramática.

Ejemplo 12. Ostinato.

En tan solo un compás, se produce una gran condensación de elementos. El ritmo de habanera, que define lo tradicional y la tonalidad (*Dom*), el tritono como intercambio de ejes y el modo menor melódico. Una autentica declaración de principios, escueta y clara. Este ostinato es un buen ejemplo del hacer compositivo y de la estética sonora del autor. En los extremos, el tritono y en el centro, una escala con carácter de glisando en el modo menor melódico.



Ejemplo 13. Superposición modal.

La melodía en la mano derecha se mueve sobre la escala menor melódica y el modo menor dórico (sexta mayor)



Ejemplo 14 A-B. Color disminuido.

Acordes disminuidos jalonan la melodía, creando un contraste inesperado de una importante carga dramática.



Ejemplo 15 A-B. Focalización.

La nota Sol actúa como eje a partir del cual se originan los movimientos melódicos.



Ejemplo 16. Modalismo /Cromatismo.

Al final, antes de la coda, se mezclan el cromatismo con el modalismo en un último intento de fusión de los dos antagónicos mundos sonoros.



Ejemplo 17. Acorde final tonal.

El final descansa sobre un acorde perfecto menor en el registro medio grave que patetiza sin colores añadidos un final conclusivo.

3er. Tiempo “Introito y Danza”

En este tiempo, el autor cambia drásticamente de lenguaje. La textura se vuelve cristalina y los elementos musicales son lo que parecen. La disonancia se retira del primer plano y el carácter cantable de la pieza se apodera inmediatamente del oyente.

Introito

A manera de introducción y con vocación de preludio, sus treinta y dos compases, son un ejemplo del uso de la cuarta y la armonía producida por ella.

Ejemplo 1. Melodía diatónica armonizada por cuartas también diatónicas.

La melodía principal escrita en la tonalidad de ReM, es armonizada por cuartas de la misma diatonía.

Inicio / inicio



Ejemplo 2. Terceras y sextas. Novena.

La estaticidad de la cuarta queda rota en la sección de contraste muy sabiamente, para evitar monotonía, por terceras y sextas sobre una armonía de dominante extendida hasta la novena.



Ejemplo 3. Cadencia sobre acorde de séptima disminuida.

De nuevo las cuartas y una repetición del tema principal, desembocan en la cadencia de esta sección que recuerda la célula temática segunda del tiempo anterior, por aumentación de valores, sobre un acorde de séptima disminuida sobre la sensible de la tonalidad (*Do#*), que prepara la entrada de la danza.



La danza es un eco de la música popular, de la que es un buen conocedor el autor. En el discurso de la obra parece un descanso festivo, de carácter Nacionalista¹⁹, tras la tensión de los movimientos iniciales.

Ejemplo 4. Textura a dos voces.

El tema principal, discurre sin complejidades armónicas y melódicas de forma ágil, en una textura a dos partes complementarias.



¹⁹ Corriente musical de final de Siglo XIX, culminación del Romanticismo que propugna el uso de los elementos propios del folklore y la cultura musical para la creación musical.

Ejemplo 5. Célula rítmica.

Un nuevo motivo rítmico hace su aparición, convirtiéndose en la segunda parte de la pieza, en el elemento melódico de contraste.



Ejemplo 6. Modulación por terceras.

La segunda parte de la obra modula una tercera mayor descendente hacia una tonalidad relacionada en la mixtura con su tonalidad menor (*Sib*). Este tipo de modulación es una conquista Beethoveniana, que tiene una enorme carga dramática y expresiva.



Ejemplo 7. Cromatismo.

Después del *Da Capo*²⁰, el autor vuelve a utilizar el cromatismo inicial como un vago recuerdo de lo tiempos anteriores.



4º Tiempo “Fuente Escondida “

Este movimiento es una lírica melodía en modo eolio, de carácter grave y majestuoso. Dividida en dos partes muy contrastadas, la primera es algo misteriosa. La segunda muestra el descubrimiento de la fuente a través de citas directas al movimiento del agua.

Ejemplo 1. Modalismo²¹.

La melodía es presentada hasta cuatro veces a lo largo de la sección, con distintos tratamientos.

- 1.- En octavas. (Unísono de textura orquestal)
- 2.- Sobre armonía estática con acorde de sexta.

²⁰ Símbolo utilizado para indicar la repetición de la obra desde el principio y evitar de nuevo su escritura.

²¹ Uso de escalas antiguas, primitivas, populares o sintéticas, como base de la composición, produciendo un sonido

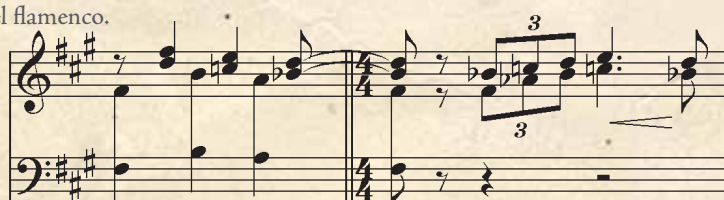
3.- Con un contrapunto superior en forma de escala o arabesco.



Ejemplo 2. Enlaces.

Las apariciones temáticas están enlazadas con elementos libres y de contraste a manera de puente, soldadura o cadenciales.

El primer ejemplo es un pequeño fragmento que apunta al modo frigio español²², propio del flamenco.



El segundo es un auténtico puente con una pequeña melodía de contraste. Aquí aparece un acorde de tónica con séptima mayor.



Ejemplo 3. Cadencia sobre dominante con escala cromática añadida.

El final de la sección se produce sobre una semicadencia de dominante, afirmando la tonalidad de *Sim*, con una escala cromática de nuevo que recuerda piezas pasadas.



²² Escala propia del flamenco y presente en el folklore del sur de España, caracterizada por el intervalo frigio de semitono entre primer y segundo grado y el de tercera aumentada, entre segundo y tercero, que le confiere un carácter oriental.

Ejemplo 4. Modulación enharmónica.

La segunda sección ofrece un contraste inesperado por dos razones, el cambio textural y el cambio de tonalidad. En el sentido programático de la obra es como si el encuentro con la fuente fuera repentino y ansiado.

La modulación, al ser del tipo enharmónico, es sólo para disfrute del intérprete o el analista, ya que para el oyente, las dos tonalidades implicadas, salida y llegada, tienen el mismo acorde y no puede percibir el cambio (*Fa# / Solb*).

El cambio textural se produce por un efecto pianístico descriptivo del fluir del agua, conseguido con un arpeggio agudo en ostinato en la mano derecha y una pequeña y breve melodía, que parece más gotas salpicadas de la fuente.



Ejemplo 5. Modo eolio. VII grado mayor.

El final recrea de nuevo el tema principal en el modo eolio, ahora en el relativo menor de la tonalidad (*Mibm*), el cual queda afirmado por la utilización en la cadencia del séptimo grado mayor propio de este modo y sustituto natural del quinto grado tonal.

5º Tiempo “Hacia el monasterio”

El Quinto movimiento es una pieza descriptiva con un gran sentido escénico. Como elementos importantes vuelven a aparecer, de nuevo, la vaguedad armónica, el tritono y un intenso cromatismo.

De forma y estructura libre, las secciones, muy cortas y contrastadas entre ellas, muestran cada escena sugerida de la supuesta acción dramática, a manera de mini mosaico musical, como si se tratara de una pieza para el cine.

El contraste de tempos y carácter es el elemento más llamativo y evidente para el oyente, escondiendo una rica y sutil armonía que en sentido figurado, metafórico, discurre desde el sonido profundo del órgano y la evocación de las campanas hasta las rogativas procesionales de origen popular

1ª Sección. Moderato ma non troppo

Dividida en dos secuencias.

La primera es un movimiento cromático ascendente, muy original, que ilustra la dificultad del camino para el peregrino.

Ejemplo 1. Cromatismo a dos partes

La parte del bajo en octavas diferidas crea dos líneas cromáticas en octavas, la parte aguda inicia otra línea cromática muy contrastada en carácter y articulación que ilustra los escollos

Julián Santos Carrion

del terreno. El final es un acorde de reposo sobre *ReM*, que parece indicar la primera dificultad conseguida.

Moderato non troppo

Piano

La segunda mantiene el ostinato²³, en la parte grave, insinuando el cromatismo anterior, agregando una melodía balbuceante en el agudo armonizada en tritonos

Ejemplo 2 . Melodía en tritonos

Ejemplo 3. Escala Hexátona²⁴.

El final de esta sección se produce con una cadencia que pretende no serlo y para esto, el autor usa una escala de tonos enteros con su acorde correspondiente de quinta aumentada, precisamente los elementos cadenciales más lejanos del sistema tonal dada la ambigüedad que ofrece este recurso musical, propio del lenguaje de Debussy y el impresionismo francés.

2ª Sección. Andante Religioso

Dividida en dos partes. En realidad, esta sección es una parte B de contraste de una supuesta estructura tripartita A-B-A, que reexpone A a partir del compás cuarenta durante ocho compases, en la forma de los desarrollos de sonata clásica, para acabar con una original coda de ocho compases, antes de repetir de nuevo la sección inicial de la obra con un nuevo final, esta vez sobre un acorde menor de *Re* con sexta mayor (dórica²⁵) añadida para dar color.

Ejemplo 4. Imitación del órgano

Pasaje evocador del órgano de iglesia, del que sabemos era un consumado intérprete el autor; el andante nos ofrece otro interesante ejemplo de la difícil técnica armónica de Julián Santos. La utilización profusa de tritonos y cromatismos melódicos acerca este fragmento a posturas estéticas y compositivas como la politonalidad²⁶ de los años treinta del siglo XX, con referencias al sonido de O. Messiaen. El pasaje termina con un acorde de séptima de dominante sobre la nota *Mib*, que cadencia tonalmente sobre el bajo cromático siguiente (*Lab*).

Ejemplo 5. Imitación del órgano II. Acordes de quinta y octava. Organum²⁷.

La coda de esta sección utiliza acordes en imitación del Organum medieval, una sonoridad inventada por Debussy en su obra “La catedral sumergida” para evocar el sonido profundo del órgano de tubos. Sin embargo, J. Santos hace una nueva lectura del procedimiento impresionista, más acorde con su estética sonora, y en vez del esperado modalismo arcaico, vuelve a mostrarnos el cromatismo tenso que campea en toda la “Suite”.

Ejemplo 6. Acordes disminuidos por enharmonía en movimiento cromático.

El final de la coda convierte los acordes anteriores en acordes disminuidos sin relación tonal y que, al estar escritos libremente, esconden, en apariencia, una sucesión cromática del círculo de quintas.

3ª Sección.

La parte final de la pieza está dividida en cuatro fragmentos descriptivos, muy distintos entre sí.

23 Repetición insistente de algún elemento musical. Ritmo, melodía o armonía generalmente.

24 Escala especial construida únicamente con distancias de tono.

25 Intervalo de sexta mayor añadido a un acorde menor reminiscente de los antiguos modos griegos.

26 Técnica compositiva propia del S. XX basada en la superposición de dos o más tonalidades.

27 Técnica medieval que está en el origen de la polifonía consistente en el canto paralelo con intervalos de cuarta, quinta y octava justos.

Ejemplo 7. Imitación de las campanas.

Ejemplo magistral por medio de segundas menores, y su inversión del sonido de las campanas grave y aguda del monasterio.

Ad libitum. Lejanamente



Ejemplo 8. Evocación del canto popular.

Tras la llamada de la Iglesia, se deja oír la romería con sus cánticos populares. Una melodía vibrante y melismática²⁸ imita el canto viril de los lugareños, en homenaje a la patrona.

De nuevo, el autor hace gala de una gran inventiva para no caer en lo simplista y, sobre un pedal de tónica, se desgrana el canto solista armonizado con sutileza por un trino medido que, con tan solo dos notas, apunta al intercambio tónica – dominante característico de la música popular.



Ejemplo 9. Inusual acorde de sexta aumentada²⁹.

El final de la obra ofrece un ejemplo interesante del uso del acorde de sexta aumentada en la cadencia. La presencia del sexto grado rebajado (*reb*) y el cuarto grado aumentado (*si natural*) avalan esta formación acórdica, que en su uso clásico tonal, se inserta en la cadencia, sustituyendo al cuarto o al segundo haciendo de dominante, de la dominante en virtud de la sensible de ésta (*si natural*). Sin embargo, el autor vuelve a mostrar su inconformismo con la tradición, alterando este acorde con notas disonantes añadidas. La disposición en dos quintas justas a distancia de tono multiplica la dificultad de interpretación de este conglomerado.



²⁸ Técnica del canto en el que a una sílaba de texto corresponden muchas notas musicales.

²⁹ Acorde disonante que aparece en la historia por el rebajamiento en el acorde menor de segundo grado de la quinta y la alteración ascendente de la tercera.

6º Tiempo “En plena serranía”

De forma tripartita, el último movimiento de la “Suite” nos ofrece nuevas originalidades de este compositor.

Con aire de danza y desenfadado, lo primero que choca es la elección de la tonalidad menor de *Fam*. Sin embargo, nada convencional nos depara; el cromatismo omnipresente, el tritono y las progresiones de engaño son un buen final, una recapitulación de principios, enmascarado en una escritura cristalina y diáfana.

1ª Sección. Allegro con fuoco. Parte A

La parte A va desde el compás 1 hasta el 45 inclusive. Los primeros ocho son una introducción, en la que se exponen las líneas maestras de la danza.

Ejemplo 1. Cromatismo melódico.

En la introducción, la melodía es una línea cromática que choca descaradamente contra la progresión armónica.



Ejemplo 2. Elementos temáticos básicos.

Los elementos constructivos aparecen ya apuntados en la introducción. Un primer elemento de corcheas acéfalo y un segundo elemento, consistente en tres negras acentuadas o marcadas. Material mínimo que permite al autor, por medio de imitaciones, elaborar toda la danza.



Ejemplo 3. Progresión con intercambio modal.

La progresión inicial resulta de una gran frescura, al usar intercalados acordes del intercambio modal. El Segundo compás es de difícil elección ya que, según el bajo lo entenderíamos como un sexto grado menor pero que si atendemos a la melodía el *Mi* natural, puede no ser un cromatismo ni tampoco una bordadura inferior en parte fuerte para indicar, con solo esas dos notas, que por lo demás serían inequívocas, un acorde de dominante con novena menor. El tercer compás aún enreda más las cosas. Un séptimo grado menor propio del modo dórico, retrasa la llegada de una dominante, explicitada, solamente con la sensible de la tonalidad en el cuarto compás. El séptimo y octavo son simplemente geniales en su ambigüedad; el bajo despliega un arpeggio disminuido donde la séptima disminuida (*solb*) es, a la vez, la sexta napolitana de la tonalidad y el tritono del acorde de dominante.

Inicián / mto Carrion



Ejemplo 4. Acorde de 7ª disminuida con novena.

En la progresión de acordes de la danza aparecen extensiones de novena de los acordes de séptima.



Ejemplo 5. Cadencia con intercambio modal sobre el quinto grado menor. Modulación directa.

Al final de la parte A, la cadencia es otra novedad: a un acorde de segundo grado, con quinta disminuida y séptima menor, sigue un quinto grado menor que hace de tónica final sorprendente y abrupta, al no tener continuidad.

2ª Sección. Molto apacible. PARTE B

Esta parte ofrece un gran contraste en carácter. Las dos secciones que tiene es, en realidad, una sola repetida medio tono arriba. La tonalidad de *DoM* anuncia el final de la obra.

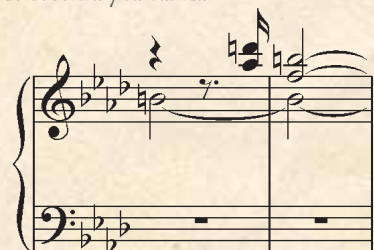
Ejemplo 6. Modo menor armónico³⁰.

El primer fragmento es una textura monofónica a partir de la escala menor armónica.



Ejemplo 7. Tritonos paralelos.

Dos tritonos rompen la monotonía y la calma



Ejemplo 8. Vaguedad armónica.

El siguiente pasaje es un cambio textural importante que el autor refleja en la partitura con “*mas scherzando*”. Aquí, a la línea cromática del bajo, se opone, en apariencia, una melodía que utiliza o la sexta mayor o un modo lidio de Re. Sin embargo, la cadencia final avala sin resquicios la tonalidad de *LaM*. (II-V)



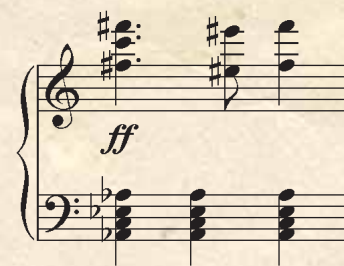
Ejemplo 9. Modulación por terceras.

La corta reexposición utiliza una nueva armonización, ahora con dos planos armónicos lejanos (*LAbM* y *MiM*) en relación de terceras.



Ejemplo 10. Sexta aumentada.

Un acorde de sexta aumentada rompe el discurso para precipitar un final inesperado y acercar la aparente lejana tonalidad de *DoM*, en que acaba la obra, preparando la cadencia.



Ejemplo 11. Modo Mixolidio.

Tras la cadencia, el autor parece que no se resiste a lo esperado por todos, iniciando una escala ascendente de *DoM* que va cambiando en cada registro.

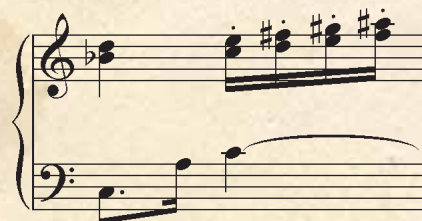
Primero, con un modo mixolidio que repercute en la sensación de final creando inestabilidad



³⁰ Escala artificial en modo menor que altera el séptimo grado para convertirlo en sensible a imitación del modo mayor. Su carácter es un poco oriental por el intervalo de segunda aumentada que se produce entre sexto y séptimo grado.

Ejemplo 12. Escala de tonos.

Segundo, con un fragmento hexátono más inestable todavía.



Ejemplo 13. Terceras menores.



Por último, una progresión de terceras menores paralelas aún menos conclusivas.

Un final que resume muchos de los elementos más significativos de toda la “Suite”, el tritono representado por la escala de tonos y el acorde disminuido representado por las terceras menores.

Dos elementos que a lo largo de la historia de la música, han sido desestabilizadores, natos del orden y el origen de casi todas las controversias musicales.

“...A manera de conclusión”

Esta obra de este artista genial representa un magnífico compendio de los avances armónicos de los últimos cien años. Resulta curioso observar tras el análisis, que un autor desconocido para el gran público y en exilio aceptado e impuesto por él mismo, entronque con las grandes corrientes musicales de su tiempo, comportándose como uno más en sus audaces y originales propuestas. Por hacer un símil actual, es como si este compositor hubiera plantado una parábola en su mente, capaz de captar las ideas del mundo para adaptarlas a su genio, doblegándolas a su interés y ofreciendo el producto sincero de su creatividad.

Espero que este acercamiento, desde la perspectiva de la música y lo que nos dice la partitura, fuera de romanticismos y anécdotas extramusicales, sirva para poder entender la música de Julián Santos un poquito mejor y que sirva asimismo tanto al melómano aficionado como al profesional, sea interprete o compositor, para aclarar el casi siempre oscuro camino de la música y sus intenciones.





La familia Santos: EL NACIMIENTO DE UNA TRADICIÓN MUSICAL

Por Jesús López Espín

José Antonio Carrion

Este artículo está centrado en una familia de músicos que plasmaron su arte y su saber en la Región de Murcia. Su actividad fue partícipe del ambiente que identificó a esta tierra durante el siglo XIX y, por este motivo, es importante comentar, a grandes rasgos, cómo era la situación en la que vivieron, para así comprender cuáles fueron los elementos que influyeron en su pensamiento y labor profesional.

La antigua provincia de Murcia sufrió una importante transformación en todos sus aspectos durante el transcurso del siglo XIX, y tuvo sus consecuencias inmediatas en el siglo posterior. El principal factor fue el aspecto económico, especialmente en el sector primario. La transformación de los cultivos de secano por otros de regadío, supuso un aumento en los ingresos al ser más productivos y competitivos, fundamentalmente las hortalizas y los cítricos. El sector industrial, principalmente la minería y la metalurgia de las poblaciones costeras de La Unión, Cartagena y Mazarrón, mostraron también un importante progreso y enriquecimiento. Al mismo tiempo, se produjo un engrandecimiento paulatino de la producción textil y artesanal. Todos estos aspectos contribuyeron a un aumento generalizado de la población. Sin embargo, y a pesar de esta bonanza económica, tuvo su cara negativa en otros acontecimientos, como fueron las inundaciones, sequías, hambres, escasa producción ganadera, epidemias, etc. Estos factores incidieron en la alta mortalidad y los fuertes flujos migratorios hacia ciudades más importantes, con el fin de buscar nuevas oportunidades y mejores salarios.¹

La sociedad murciana decimonónica se caracterizó por su alto grado de analfabetismo. Si tomamos como ejemplo el año 1887, el 87 % de la población de la capital era iletrada, situación que se vería mucho más agudizada en localidades poco desarrolladas y en zonas rurales. Este porcentaje fue reduciéndose progresivamente conforme se acercaba el cambio de siglo. No obstante, podemos decir que existía otro signo de cultura lejano a saber leer y escribir, o realizar las más básicas operaciones matemáticas: se trata de los conocimientos musicales. Estas enseñanzas eran adquiridas por los directores de las bandas de música municipales, que también contribuyeron a la cultura de la sociedad urbana.²

Desde el punto de vista cultural y artístico, la música fue una de las formas de ocio más populares. Sus sonidos procedían de bandas de música, pequeñas orquestas e, incluso, las cantadas en los coros de las iglesias. Además, eran aplaudidas las representaciones teatrales

que, en la mayoría de los casos, se acompañaban de música. Estas compañías de actores y músicos trabajaban de forma itinerante y, a veces, llegaban a instalarse de forma definitiva en alguna población. Pertenecían a la clase social de asalariados, cuyo éxito dependía del reclamo popular de las villas y ciudades. De esta forma, el gremio artístico-musical contribuyó a la larga lista migratoria que caracterizó a la población española de mediados del siglo XIX, en busca de unas condiciones de vida más confortables. Independiente del lugar de residencia, estos músicos y directores defendieron su presencia y forma de vida ante la colectividad circundante, con el fin de alejarse de las clases populares inferiores. Para ello, cuidaban detalladamente su forma de vestir, modales, educación y, sobre todo, mostraban su talento artístico. Además, el hecho de adoctrinar a sus descendientes dentro del mundo musical contribuía a la continuidad de su clase social y, de esta forma, tener la posibilidad de continuar un oficio que podría asegurarles una salida profesional en el futuro.

Las bandas de música de la Región de Murcia han gozado de una larga tradición en el tiempo, siendo la de Infantería de Marina de Cartagena, datada desde 1789, la más antigua. Fue durante el siglo XIX cuando la mayoría de estas agrupaciones municipales tuvieron, en la mayoría de los casos, continuidad hasta la Guerra Civil.³

La fama de muchos músicos locales, y sus actuaciones, se recogieron de forma pormenorizada en la prensa murciana, que al igual que en toda España tuvo sus años de máximo esplendor en la época romántica. Este fue el caso de los dos compositores que se han recogido en este artículo, ya que ocuparon bastantes páginas de los periódicos locales de su época, especialmente en los municipios de Mula y Jumilla, lugares donde centraron su principal actividad.

La ciudad de Mula, llamada así desde 1893, se localiza en el centro del territorio murciano y da nombre a su comarca. De forma similar al resto de poblaciones, atravesó difíciles momentos en aspectos sociales y económicos. Los principales avances llegaron desde 1865, año en que se construyó la carretera que la comunicaba con Caravaca y la capital, junto a su posterior servicio diario en coche a estos dos lugares. No acabaron aquí las nuevas infraestructuras ya que, en 1886, se abrió otra vía hacia Cieza, enlazando así con el altiplano y las tierras manchegas. Otros logros que contribuyeron al bienestar en su población fue la inauguración del telégrafo (1888), la llegada de la información mediante la prensa local (1889) y el alumbrado público (1897).

¹ Toda la información de estos aspectos sociales se puede encontrar en RODRÍGUEZ LLOPIS, Miguel: *Historia de la Región de Murcia*. Murcia: Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 1998, págs. 383 - 443.

² Vid. PÉREZ PICAZO, María Teresa: *Oligarquía Urbana y Campesinado en Murcia 1875-1902*. 2ª ed. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1986, pág. 54.

³ Existe más información sobre todos estos aspectos musicales en LANZÓN MELÉNDEZ, Juan: *La Música en Murcia a Partir de la Guerra Civil Española (1939-1975)*. Murcia: Asamblea Regional de Murcia, 2001.



Los habitantes de Mula pudieron olvidar momentáneamente algunos de sus problemas mediante los elementos de ocio. En 1871 se inauguró la plaza de toros, aunque su afición se remontaba mucho tiempo atrás. El teatro supuso una fuente inagotable de diversión, y la localidad contó con una gran tradición, especialmente tras la creación de un lugar para representaciones en 1876. Esta devoción a las imágenes animadas se completó con la llegada del cinematógrafo veintidós años más tarde.

El bienestar social se truncó con la terrible epidemia de cólera que asoló a la ciudad en 1885. Este hecho, junto a otras tragedias de esta época, supusieron la necesidad de levantar un nuevo cementerio en 1900. El cambio de siglo conllevó una clara mejora en las infraestructuras y en la economía. Algunos ejemplos fueron el nuevo pantano y el ferrocarril que recorría Murcia y Caravaca pasando por Mula.

En cuanto a la otra ciudad que se va a tratar, Jumilla, forma parte de la comarca del altiplano, y está separada de Mula por los términos municipales de Calasparra y Cieza.

Jumilla, a mediados de este siglo, tuvo su momento de esplendor, debido a las producciones de cereal, esparto y, especialmente, el vino, que tanta fama ha granjeado a esta tierra. Esta coyuntura positiva produjo un fuerte aumento demográfico, y tuvo sus consecuencias inme-

diatas en la economía. Debido a este engrandecimiento de capital se creó aquí la primera Caja de Ahorros y Monte de Piedad Agrícola de España en 1893, la cual recibió un premio en la Exposición Universal de Barcelona.

La mejora de la vida social de la villa se reflejó en las grandes casas modernistas y las representaciones del Teatro Vico.⁴ En el aspecto intelectual, la prensa local informaba de cualquier evento social desde 1873, con el periódico *La Razón*, hasta 1930, con *El Faro*.⁵

El nuevo siglo supuso para Jumilla nuevas mejoras: abastecimiento de aguas potables (1900), la instalación eléctrica (1902), el ferrocarril a Yecla (1905), y posteriormente a Cieza. Habría que esperar a 1911 para que el rey Alfonso XIII otorgase a Jumilla el título de ciudad. Todo este crecimiento sucesivo se vio frenado con la llegada de la Guerra Civil.

Uno de sus principales emblemas monumentales es la iglesia parroquial de Santiago. Este templo, iniciado en el siglo XV, posee un estupendo órgano, cuya nueva composición y fábrica data del año 1742.⁶ Quizás fue aquí, junto a este instrumento, donde surgió una escuela de grandes músicos que ha llegado hasta la actualidad.

⁴ Este teatro se realizó en 1882, de la mano del arquitecto Justo Millán, y se inauguró un año más tarde. Antiguamente se le conocía como "Teatro de la Villa" o "El Coliseo" hasta que, en 1890, cambió su nombre por el de Antonio Vico, que fue de los primeros actores en actuar en este nuevo edificio.

⁵ DE LARA FERNÁNDEZ, Francisco y FRESNEDA COLLADO, Rafael: *Catálogo de Publicaciones Periódicas de la Región de Murcia (1786-1939)*. Murcia: Fundación Instituto de la Comunicación de Murcia, 1996, págs. 163-176.

⁶ Vid. GUARDIOLA TOMÁS, Lorenzo: *Historia de Jumilla*. Murcia, 1976, pág. 113.

Julián Santos Carrión

JULIÁN SANTOS ORGILÉS

SUS INICIOS MUSICALES

Si seguimos las palabras de historiadores murcianos como, por ejemplo, Antonio Crespo, “en la segunda mitad del siglo XIX existieron en Murcia varios compositores muy notables cuyos nombres han llegado vagamente hasta nosotros”. Este autor opina que “el murciano de hoy, no especializado en música, no sabe nada, o casi nada, de los demás compositores de la época”.¹ Aunque con estas reflexiones hizo referencia a la capital murciana, puede extrapolarse a toda la Región. Una serie de circunstancias influyeron para que algunos de estos grandes músicos no hayan alcanzado la fama que les correspondía, como fue la dedicación a la familia y el asentamiento fijo cerca de su ciudad de origen.

En el caso que nos atiende, pocos escritores se han centrado en proporcionar datos biográficos de algunos compositores alejados de la ciudad de Murcia, como es el caso de la familia Santos. Si exceptuamos a Antonio Oliver y Miguel Baró Bo, los cuales nos han proporcionado unas pocas referencias históricas y musicales en sus trabajos.² Tristemente, y por motivos desconocidos, las biografías de algunos de los componentes de esta familia no han sido incluidos en los grandes diccionarios y enciclopedias especializadas, a pesar de la densidad y trascendencia de sus obras, aspecto que pretendemos solventar con esta publicación.

Hasta hace pocos años, en la Región de Murcia era conocido por todos el compositor jumillano “Julián Santos”, haciendo referencia a don “Julián Santos Carrión”. Sin embargo, su fama musical había enmascarado a su abuelo, cuyo nombre y primer apellido eran comunes y, además, coincidía con la designación que abanderaba la agrupación musical de la localidad.³

Nuestro biografiado nació en el municipio murciano de Jumilla en 1845. Fue el hijo primogénito de Elías Santos Giménez y Agustina Orgilés Herrero. Desde muy joven empezó a recibir clases con su padre de solfeo, armonía, piano y órgano.

La primera etapa de su vida ha sido la más desconocida, por la escasez de fuentes. Es muy posible que, durante su juventud, abandonase su tierra natal para ampliar sus conocimientos de piano y composición, o simplemente para ganarse la vida en algunos escenarios públicos. Esta hipótesis surgió al tener la constancia de que mantuvo cierta amistad con el maestro Ruperto Chapí, natural de Villena, población cercana a Jumilla; e incluso, se llegó a decir que el distinguido compositor le regaló una partitura dedicada por él mismo.⁴

En la década de 1860 contraería matrimonio con doña Concepción de la Rosa Cándido, aunque no se han encontrado indicios que indiquen dónde se conocieron y el lugar del enlace.

En relación con la señora de la Rosa, Silvio Vicente recoge que “era una de las mejores triples de la época”.⁵ Como se puede observar, esta pareja formaba un equipo perfecto, ya que ambos dirigían las funciones teatrales de los lugares donde viajaban, siendo don Julián el artífice musical y doña Concha la que dirigía las coreografías, voces y elementos del escenario.

Otro dato que se ha podido añadir es que antes de llegar a la villa de Mula, residió momentáneamente en Hellín, ya que uno de sus hijos nació en esta población albaceteña, aspecto que veremos más adelante.

SU ESTANCIA DEFINITIVA EN MULA

Como habíamos comentado en la introducción, la población murciana sufrió frecuentes migraciones. Era bastante común en la sociedad el abandono de las raíces naturales para buscar otros lugares con un porvenir en sus funciones profesionales. Este fue el caso de don Julián Santos Orgilés, que se estableció definitivamente en Mula en la década de 1870, acompañado de su familia, para ejercer todos los puestos musicales de la localidad, especialmente el de director de la banda de música. El sueldo de este tipo de empleado público solía ser bajo, dependiendo siempre de los fondos de las arcas municipales y, en muchos casos, sus ingresos no eran periódicos. Por este motivo, aprovechó su talento musical y artístico para realizar otras funciones y aumentar sus ingresos. En efecto, su labor no fue únicamente la de director de la banda municipal de Mula, sino que también desempeñó hasta su muerte los cargos de pianista del casino y organista de las diferentes iglesias de la población.

El primer paso que tuvo que realizar fue reclutar componentes para organizar una nueva banda de música y una compañía teatral de aficionados.⁶ Tan sólo tenía que dirigirse a los niños y adolescentes de los colegios, así como a las personas adultas con afición al teatro. El resultado final fue la creación de dos compañías: una de ellas era de aficionados, formada por don Julián Santos, doña Concepción de la Rosa, Virgilio Blaya y Blaya, Constantino del Toro, Pedro López Belijar, Pedro Luís Blaya y Saavedra, Patricio Guillén y otros. Otra compañía diferente era la infantil, y se componía de niños. Esta última estaba integrada por nombres como Jesús Cánovas, Fernando y Sal-



Don Julián Santos Orgilés

1 Vid. CRESPO, Antonio: “Apuntes sobre Compositores Murcianos del Siglo XIX en *Murgetana*. N° 94. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1997, pág. 107.

2 Vid. BARÓ BO, Miguel: *Los Compositores Murcianos*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2002. También, cfr. OLIVER BELMAS, Antonio: *Medio Siglo de Artistas Murcianos: Escultores, Pintores, Músicos y Arquitectos (1900-1950)*. Madrid: Patronato de Cultura de la Excelentísima Diputación de Murcia, 1952.

3 Ambos coincidieron solamente un año de sus vidas, pero no tenemos la certeza de que llegaran a conocerse. Según el testimonio de don José Gutiérrez Moya, músico muleño que participó en varias ocasiones con la banda de música de Jumilla, llegó a comentar que “Julián Santos Carrión le dijo que antes de morirse quería visitar la Ciudad de Mula donde estaba enterrado su abuelo.”

4 Vid. VICENTE, Silvio: “Don Alfredo Santos” en *El Picacho*. Revista de Información Local y Cultura Asociación Amigos de Jumilla. N° 5. Jumilla: octubre de 1981, pág. 6.

5 Cfr. VICENTE, Silvio: “Don Alfredo Santos” en *El Picacho*. Op. Cit. Pág. 6. Doña Concepción de la Rosa Candido estaría muy bien valorada en el canto y la interpretación a nivel regional, y en otros lugares por los que pasó, pero todavía no hay un estudio serio sobre este tipo de artistas que nos pueda dar más información.

6 En Mula se tuvo gran afición al teatro, e incluso fue la cuna del escritor y dramaturgo Alonso Quadrado y Fernández de Anduga. Se tienen noticias de representaciones desde 1615, aunque debieron de existir anteriormente. Toda esta información y mucha más se puede encontrar en BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan: “La Obra del Dramaturgo del Siglo XVIII Quadrado y Fernández de Anduga” en *Ensayos Sobre Literatura Muleña*. Mula: Excmo. Ayuntamiento de Mula, 1996. Págs. 21 - 28.

vador Quílez, José Pomares Navarro, Antonio López Lamarca, Diego Antonio Molina, Gregorio Boluda y los hermanos Enrique y Alfredo Santos de la Rosa.⁷

Se tienen noticias de sus actuaciones desde que se afincó en Mula. En concreto, se sabe que ambos representaron la zarzuela *El Molinero de Subiza*, de Eguilaz, en un teatrillo de los salones del Círculo Artístico, en la antigua calle Coy.⁸ Un año más tarde, la población contó con un nuevo teatro en la desamortizada iglesia del convento de San Francisco, el día 29 de junio de 1876. La obra inaugural fue *Los Pobres de Madrid*, dirigida por doña Concha de la Rosa y don Virgilio Blaya. Poco tiempo duraron las actuaciones en este lugar, ya que el sentimiento religioso hizo que esta iglesia se dedicase exclusivamente al culto desde el 27 de noviembre de 1894. Dicho acontecimiento produjo la necesidad de abrir otro nuevo, proyecto que se llevó a cabo un año más tarde en la calle de Doña Elvira. La apertura se llevó a cabo el día 13 de junio de 1895, coincidiendo con el día del Corpus. Para este momento se interpretó *Las Amapolas*, zarzuela cómica de un acto, compuesta por la música del maestro Torregrosa y letra de los señores Arniches y Lucio. En ella actuaron los hermanos Elena y Alfredo Santos de la Rosa, haciendo el papel de “dos buenos Zangolotinos”. Respecto a la crítica que se realizó, fue memorable el momento en que “los cómicos tronados, Gloria y Alfredo Santos y Jesús Melgarejo, hicieron reír al público que les obligó a repetir el terceto... La orquesta, como dirigida por el afamado maestro Sr. Santos, ejecutó a la perfección”.

Durante varios años, don Julián y su mujer continuaron dirigiendo, de forma ocasional, comedias y zarzuelas, algunas de ellas de grandes compositores y literatos. La última de la que se tiene constancia es de 1906, con la interpretación de la zarzuela anónima *La Niña Pancha*.⁹

Otro evento importante durante estos años para la familia fue el nacimiento de Gloria, la hija menor del matrimonio. Nació en 1878, después de Elena, Alfredo y Enrique.¹⁰ Sus padres se preocuparon en su educación musical, como era tradición en la familia, especialmente en la escénico-vocal, ya que las enseñanzas instrumentales estaban dirigidas principalmente a los chicos.

Como ya sabemos, también tenía la responsabilidad de dirigir la Banda Municipal. Al igual que ocurría en sus compañías teatrales, la mayoría de los componentes de esta entidad musical eran niños, con la excepción de unos pocos aficionados de edad adulta.

La buena reputación que acompañaba a don Julián Santos y a sus componentes fue decisiva para que el Ayuntamiento tomase mucho interés por la banda de música. Así lo demuestra su instrumental, que anteriormente a 1886 estaba valorado en 70.000 reales, y el sostenimiento del Consistorio hacia esta entidad, que era de 10.000 reales.¹¹

El hecho histórico más reconocido de esta agrupación, bajo las riendas de este director, fue el producido tras su participación en el Certamen de Bandas de Música, organizado por el Ayuntamiento Constitucional de Murcia, durante las fiestas de septiembre del 1887. El lugar donde se desarrolló el evento fue en la recién creada Plaza de Toros de la ciudad.¹² La prensa, como era típico en aquella época, hizo una descripción minuciosa de ese acontecimiento. Según El Criterio del 1 de septiembre de aquel año “la banda de Mula puede competir con cual-

quiera, tanto por el número de individuos que la componen, como por el instrumental y por su buena dirección”. Mucha más información nos la da La Paz de Murcia:

“... ante una concurrencia grandísima, y en el tablado de la banda municipal de Murcia, ejecutó primeramente la pieza de concurso que era la sinfonía *Freyschutz* y después la de libre elección que era la *Marcha de las Antorchas*, número 3. Fueron acogidas tan bien por el auditorio y el jurado formó juicio tan favorable de esa banda, que acordó creerla merecedora al primer premio, consistente en una lujosa corona de plata y oro, del Ayuntamiento, y seis partituras encuadernadas lujosamente, regalo de D. Julián Calvo y además a que obtuviera también, como compensación y debido al relevante mérito, el primer segundo premio consistente en 250 pesetas”.¹³



Doña Concepción de la Rosa Cándido

De esta forma, el resultado final de este evento concluyó con la obtención del primer puesto, cuyo premio cambió la denominación de esta sociedad musical por la de “Laureada Banda de Música de Mula”.¹⁴ Aquel acto quedó plasmado de forma inmemorial en una fotografía realizada en el arenal de dicha plaza taurina. Este retrato fue una insignia que llevaron muchos muleños en sus bolsillos, con el objetivo de recordar y presumir de aquel episodio, especialmente aparecía la figura de alguno de sus antepasados.

Don Julián Santos no perdió el contacto con su familia en Jumilla, así como sus habitantes, especialmente por la fama que adquirió. Esto se demuestra cuando, en 1891, el alcalde Evaristo Vicente Tomás prefirió contratar los servicios de la banda de Mula antes que la jumillana. La actuación de sus sesenta miembros ascendió a 2.000 pesetas.

Por aquel entonces, el director de la banda de música de Jumilla era don Baldomero Santos Orgilés, hermano de Julián, y el número de componentes de su agrupación era inferior a la muleña.¹⁵ Don Baldomero debió de tener algunas nociones de composición, porque se sabe que realizó una *Diana*, estrenada entre los días 21 y 22 de mayo de 1892, para una fiesta y romería en el Monasterio de Santa Ana.¹⁶

7 Cfr. MELLADO VALCÁRCEL, Andrés: “Contribución al Estudio de la Historia del Teatro en la Ciudad de Mula”... en *Ensayos Sobre Literatura Muleña*. Op. Cit. Pág. 93.

8 Vid. MELLADO VALCÁRCEL, Andrés: “Contribución al Estudio de la Historia del Teatro en la Ciudad de Mula” en *Ensayos Sobre Literatura Muleña*. Op. Cit., pág. 93.

9 Cfr. MELLADO VALCÁRCEL, Andrés: “Contribución al Estudio...” Op. Cit. Págs. 100 - 106

10 Vid. SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: *Familias de Mula*. Vol. II. Murcia: Tipografía San Francisco, 1968, pág. 1610.

11 Vid. ACERO Y ABAD, Nicolás: *Historia de la M, N Y L. Villa de Mula*. Murcia: Imprenta Albadalejo, 1886, pág. 45.

12 Este acto coincidió con la inauguración de la plaza de toros de Murcia, obra del arquitecto Justo Millán Espinosa.

13 Vid. *La Paz de Murcia*. 10 de septiembre de 1887. Número 9.296. Toda esta información también aparece descrita en SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: *Historia de Mula y su Comarca*. Vol. I. Murcia: Tipografía San Francisco, 1955, pág. 264.

14 En la actualidad, dicho trofeo se conserva custodiado en la vitrina de la Agrupación Musical Muleña, y representa la insignia de su banderín y sello.

15 Vid. GEA ROVIRA, Manuel: “La Jumilla Musical de Hace un Siglo. La Saga de Baldomero, Alfredo y Julián Santos” en *El Picacho*. Año XIX. Nº 102. Jumilla: Asociación de Amigos de Jumilla, agosto de 2000.

16 Vid. GEA ROVIRA, Manuel: “Hace un Siglo y la Saga de Baldomero, Alfredo y Julián Santos” en *Canfali*. Altiplano. Periódico Independiente de Jumilla. Miércoles, 8 de agosto de 2001. Nº. 6.435.

Julián Santos Orgilés



Laureada Banda Municipal de Música tras su triunfo en el certamen de 1887.

LOS ACTOS DE RECONOCIMIENTO TRAS SU MUERTE

En el fatídico día 26 de enero de 1909 le llegó la muerte al eminente compositor y director de Mula, con 64 años de edad, a causa de un catarro gastro-intestinal en su domicilio de la calle de la Carnicería número 5.¹⁷ Casualmente, esta fecha coincidió con el año del fallecimiento de su amigo Ruperto Chapí. Fue enterrado en el Cementerio de San Ildefonso de Mula, donde sus restos reposan en la actualidad.¹⁸

La muerte de don Julián Santos Orgilés produjo una gran tristeza entre los habitantes de Mula y, especialmente, entre sus músicos. Para perpetuar su memoria, la “Juventud Muleña” costeó los gastos de la lápida del nicho donde fue enterrado. Dicha losa llevaba en letras mayúsculas la siguiente inscripción: “D. JULIÁN SANTOS ORGILÉS DIRECTOR QUE FUE DE LA LAUREADA BANDA DE ESTA CIUDAD R.I.P”. Este fue el último acto de homenaje que podían realizar los componentes de la agrupación musical por las enseñanzas recibidas, y por haberles llevado a la fama en el certamen de 1887.

Con el paso del tiempo, su tumba fue cayendo en el olvido, especialmente por la lejanía geográfica de sus descendientes. El deterioro se había agravado por la antigüedad y abandono, llegando a encontrarse en un estado lamentable.

Durante una reunión ordinaria, celebrada por la Agrupación Musical Muleña en el año 2001, se consideró que dicha corporación debería restaurar la tumba donde se encontraban los restos del antiguo director de la Banda de Música.¹⁹ Poco después, el cronista de la ciudad, Juan González Castaño, realizó una crítica del estado en el que se encontraba la sepultura: “un nicho a ras de la tierra, cuya lápida de mármol negro está partida y ha desaparecido un

trozo.”²⁰ El Ayuntamiento de Mula respondió con su intención de restaurar el lugar, así como la emblemática lápida. Además, en un pleno ordinario celebrado el día 24 de abril del año 2003, se acordó rotular una calle con el nombre del compositor, para perpetuar su memoria.

Para la conclusión de las obras y restauración del nuevo panteón, se hizo un bonito homenaje el día 27 de septiembre de 2003. En el acto estuvieron presentes los descendientes, autoridades, el cronista oficial de Mula, antiguos músicos y los componentes de la banda de música. Tras unas palabras de reconocimiento leídas por el cronista, Eugenio Santos regaló a la Agrupación Musical Muleña las partituras que su tatarabuelo compuso en esta ciudad. Acto seguido, se colocó un ramo de flores, mientras la banda de música de Mula interpretó la Marcha Fúnebre Numero 2, de Alfredo Santos de la Rosa.²¹ Desafortunadamente, la lápida original desapareció entre los escombros durante la restauración, y se realizó una nueva en la que se puede leer: “JULIÁN SANTOS ORGILÉS. 1855-1909. RECONOCIMIENTO DE ESTA CIUDAD DE MULA POR LA FUNDACIÓN DE LA BANDA MUNICIPAL DE MULA. 27-9-2003.”²² El acto culminó con el V Festival de Bandas de la Ciudad de Mula, donde actuaron, además de la anfitriona, la banda de Montesinos de Alicante y la Agrupación “Julián Santos” de Jumilla.



Antigua lápida de la tumba de don Julián Santos Orgilés.

LAS COMPOSICIONES DE JULIÁN SANTOS ORGILÉS

No son muchas las composiciones que se conservan de este artista. La totalidad de su obra procede de los fondos que poseía la familia Santos en Jumilla, ya que no se ha encontrado ninguna partitura en el archivo de la antigua Banda Municipal de Mula, ni en el de su Ayuntamiento.

La mayor parte de las obras que escribió iban dirigidas a la banda de música, la iglesia, orquesta y, como es normal, para sí mismo. Tras su análisis, observamos que siguió la línea compositiva española de pequeñas piezas para piano o grupo de cámara, que resultaban más rentables y, además, se adaptaban a las posibilidades instrumentales del lugar, como fue el caso de la ciudad de Mula. No se tiene constancia de que hiciese obras de mayor envergadura, pero sí realizó complicadas adaptaciones musicales para pequeña orquesta, que se interpretarían en las representaciones de ópera o zarzuelas, como es el caso de *Caballería Rusticana* de Mascagni o *El Molinero de Subiza* de Oudrid.

Sus composiciones y estilo personal se pueden encuadrar dentro la estética musical del Romanticismo decimonónico, como demuestran sus pequeñas piezas a base de valsos y polkas.

17 Vid. Archivo del Registro Civil de Mula. Defunciones. Año 1909. Libro 45. Folio 142. Archivo Parroquial de Santo Domingo de Guzmán de Mula. Libro 17. Folio 17 vuelto.

18 Dicho panteón se sitúa en la calle de San Enrique nº 117, fila 2º B.

19 Esta idea fue propuesta por el autor de este artículo. La cita es fruto del recuerdo, ya que las actas de ese año no se conservan en la actualidad.

20 Vid. Revista *San Isidro*. Fiestas de Primavera. Mula, 2003.

21 Esta *Marcha Fúnebre Número 2* está comentada más adelante en el catálogo de las obras de don Alfredo Santos de la Rosa.

22 A la hora de realizar esta lápida se cometió un error en la fecha de su nacimiento, donde debería haberse puesto 1845.

Sin embargo, y de una forma habitual en la época, también escribió obras con ciertos tintes nacionalistas, por ejemplo jotas y seguidillas.

Sus partituras para agrupación de cámara estaban escritas para las voces e instrumentos disponibles en Mula y, posiblemente, serían los mismos componentes de la banda que dirigía. De esta forma sus composiciones se reducen a las voces de piano, contrabajo, y las voces de flautas y violines primeros y segundos. En estas pequeñas piezas, las complicadas modulaciones y uso de acordes alterados demuestran el verdadero manejo que tenía de la ciencia de la armonía y estilo compositivo de la época. Formalmente, estas obras están estructuradas a la manera de una suite.

A. MISAS

- *Misa de Pastorela*. No indica el número de la misa. Está fechada en 1902. Su distribución vocal es para dúo y coro. Emplea el órgano y puede que otros instrumentos doblasen las voces.

Kiries (Si bemol mayor). Allegreto
Pastorale. Primera y segunda voz.
Gloria (Re mayor). Allegreto.
Credo (Do mayor). Allegreto.
Incarnatus (La menor). Andantino.

- *Misa de Pastorela* Número 3. Escrita para las voces de triple primero y coro. Los instrumentos utilizados son el órgano, violín primero y segundo; flauta y contrabajo.

Kirie (Re mayor). Allegreto.
Gloria (Sol mayor). Allegreto.
Credo (Mi menor). Allegreto.
Incarnatus (Sol mayor). Lento.

- *Misa de Pastorela* Número 4. No se ha conservado la parte vocal ni la del órgano. Sólo existen las contrabajo, violines y flautas primeras y segundas.

Kiries (Sol mayor). Andante Pastoral.
Gloria (La menor). Allegreto.

Credo (Sol mayor). Andante Pastoral.
Et Incarnatus (La menor) Andantino.
Santus (Do mayor) Allegreto.

- *Misa de Pastorela*. No indica el número de orden. En la partitura aparece que se escribió en 1903. Su textura es de una sola melodía vocal, más acompañamiento de piano u órgano. Esta obra se habría compuesto en Mula y, de forma desconocida, llegó a la población de Archena, donde fue custodiada por el sacristán y director de la banda de este lugar, don Francisco Dólera.¹ La belleza de esta obra hizo que se tomase por costumbre su interpretación durante las misas de gozo, es decir, nueve días antes de Navidad, a las seis de la mañana. En la actualidad, estas partituras están en posesión de doña Maria Dolores Sánchez López, discípula del anterior.

Kirie (Do Mayor).
Gloria (Sol Mayor).
Credo (Re Mayor).
Incarnatus (Re Menor).
Santus (Sol Mayor).
Agnus Dei (Do Mayor).

B. PEQUEÑAS OBRAS INSTRUMENTALES

- Obra para flautas y violines primero y segundo.

- Nº 1. *Rigodón* (Do mayor).
- Nº 2. *Vals* (Fa mayor).
- Nº 3. *Vals* (Sol mayor).
- Nº 4. *Rigodón* (Do mayor).
- Nº 5. *Polka* (Do mayor).
- Nº 6. *Rigodón* (Sol mayor).

- Obra para violín primero y segundo; flauta y contrabajo. Tiene por título *Vals el cometa*.

- Nº 1. *Vals el Cometa* (Re mayor).
- Nº 2. *El Niño* (Sol mayor).
- Nº 3. *Vals* (Sol mayor).
- Nº 5. *Vals* (Sol mayor).

- Obra para violín primero, flauta y contrabajo, con el título genérico de *Vals Las Tres Primas*.

- Nº 1. *Vals* (Re mayor).
- Nº 2. *Rigodón* (Do mayor).
- Nº 3. *Vals* (Re mayor).
- Nº 4. *Vals* (Re mayor).

- Obra para flauta, violín primero y contrabajo. El nombre de esta composición es *Valse Enchante*.

- Nº 1. No especifica el movimiento. (La mayor).
- Nº 2. No especifica el movimiento. (Do mayor).
- Nº 3. *Vals* (Sol mayor)
- Nº 2. *Rigodón* (Re mayor). Tiene una corrección, antes era el número 4.
- Nº 3. *Rigodón* (Do mayor). Tiene otra corrección, antes tenía el número 5.

- Obra para flauta, violín segundo y contrabajo. No se conserva la parte de violín primero.

- Nº 1. *Vals* (Re mayor).
- Nº 2. *Mazurca* (Fa mayor).
- Nº 3. *Jota* (Do mayor).

- Obra para violín primero y segundo; y contrabajo. Lleva por título *Vals Luna de Miel*.

- Nº 1. *Vals* (Sol mayor).
- Nº 2. *Vals* (Re mayor).

- Obra para violín 1º y 2º y contrabajo, siendo una continuación de los dos vales anteriores, pero bajo el título de *Vals Felicidad Soñada*. Está dedicada “A mi Amigo, Benito”.

<?> Don Francisco Dólera, natural de Villanueva del Río Segura, fue sacristán de la iglesia de San Juan Bautista de Archena. Desde febrero de 1948 se le nombró director interino de la banda de música de este lugar, hasta su cese en 1950.

José Antonio Carrion

- Nº 3. *Vals* (Do mayor).
- Nº 4. *Rigodón* (Re mayor).
- Obra para violín primero y flauta llamada *El columpio*. Se conserva el original de “violín y flauta”, un borrador tachado de violín primero y otro sólo para violín.

- Nº 1. *Vals* (Sol mayor).
- Nº 2. *Polka* (Fa mayor).
- Nº 3. *Mazurka* (Re mayor).
- Nº 4. *Schotis* (Do mayor).
- Nº 5. *Vals* (Sol mayor).
- Obra para violín primero y flauta, con el nombre de *Los patinadores*.

- Nº 1. *Vals Lento* (Re mayor).
- Nº 2. *Mazurka* (Fa mayor).
- Obra para violín primero. Son varias piezas con el título de *Vayle*.

- Nº 1. *Vals* (Re mayor).
- Nº 2. *Vals* (Do mayor).
- Nº 3. *Mazurka* (Fa mayor).

- Obra para violín primero.
- *Seguidillas* (Re mayor).
- Obra para violín primero.
- Nº 1. *Polka* (Sol mayor).
- Nº 2. *Mazurca* (Do mayor).
- Nº 3. *Vals* (Re mayor).
- Nº 4. *Schotis* (Do mayor).

- Obra para violín.
- *Vals* (La mayor).
- *Rigodón* (Do mayor).
- *Mazurca* (Sol mayor).

- Obra para violín.
- Nº 1. *Vals* (Fa mayor).
- Nº 2. *Mazurka*. (Do mayor).
- Nº 3. *Polka* (Do mayor).
- Nº 4. *Schotis*. (Fa mayor)
- Nº 5. *Rigodón*. (Do mayor)

- Obra para violín.
- *Polka* (Re mayor).

- *Mazurca* (Re mayor).
- *Vals* (Fa mayor).
- Obra para violín.
- *Vals* (Si bemol mayor).
- *Polka* (Re mayor).
- *Rigodón* (Do mayor).
- *Schotis* (Re mayor).
- *Rigodón* (Sol mayor).

- Obra para piano con el nombre de *Tambourius*, en Re mayor. Sólo existen cinco compases.

- Obra para piano. Aparece la palabra “guión”, dándonos a entender que se utilizaría como referente de una obra para más instrumentos.

- *Mazurca* (Re mayor).
- *Vals* (Re mayor).

- Obra en la que no se especifica el instrumento.

- Nº 1. *Vals* (Fa mayor).
- Nº 2. *Mazurka* (Do mayor).
- Nº 3. *Schotis* (Do mayor).
- Nº 4. *Polka* (Fa mayor).

- Obra sin especificar instrumento. Por el uso de clave de sol y su tesitura debería estar escrita para violín o flauta.

- *Vals* (Fa mayor).

C. ADAPTACIÓN PARA AGRUPACIÓN DE CÁMARA

- *Intermezzo de Cavallería Rusticana*, en Fa mayor. Andante Sostenuto y Largo. Sólo existe el papel de violines primeros.

D. MÚSICA PARA BANDA

- *Marcha de las Antorchas*. Nº 3. Obra para banda de música. No se consevan las partituras, solamente la referencia de su nombre tomada de la prensa.